

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE MAKING-OF ARTISTIQUE : SES CARACTÉRISTIQUES PARTICULIÈRES  
ET SON RAPPORT AVEC L'IDÉALTYPE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR MIRIAM WARIGODA

FÉVRIER 2010

# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

## Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article **11** du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## AVANT-PROPOS

À la fin des années 1920, Walt Disney enregistra des images sur le processus à partir duquel il réalisa les premiers dessins animés de Mickey Mouse. Les premiers making-of à être produits et diffusés (tels que nous les connaissons aujourd'hui) sont probablement le résultat de l'édition de ce matériel audiovisuel (d'autres doivent exister, mais cette existence n'a pas été assez diffusée, alors nous ne pouvons en parler). Ces making-of de Mickey Mouse ont un caractère très didactique et informatif. Tout au long des décennies suivantes des making-of des productions de Walt Disney ont été continuellement diffusés dans ses émissions télévisées (nous n'avons pas de sources scientifiques fiables pour le prouver, mais nous en avons été témoin, au moins pour une partie, dans notre enfance et notre adolescence). Depuis les années 20 et durant un long moment encore, le sous-genre du making-of n'a pas été diffusé ailleurs ou du moins il n'en reste plus d'exemplaires qui puissent nous faire penser autrement.

Le désir ou le besoin d'enregistrer ce qui se passait dans les coulisses du tournage d'un film existait toujours. Même si en principe ces enregistrements ne servaient à rien, ils étaient quand même faits et le matériel issu était gardé quelque part, des souvenirs des gens nostalgiques qui faisaient partie de l'équipe de production, pour une utilisation ultérieure indéfinie et incertaine ou, le plus probable, pris par pur dilettantisme. Quelques films plus ou moins anciens en sont la preuve, comme *Chantons sous la pluie*, de Stanley Donen et Gene Kelly, de 1952, dont le making-of fut lancé en 2002, *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, de 1979, dont le making-of, intitulé *Hearts of Darkness: a Filmmaker's Apocalypse*, fut lancé 12 ans après son lancement ou encore *Autant en emporte le vent*, de Victor Flemming, de 1939, dont le making-of date de 1988, entre autres, tous présentant des images inédites du tournage.

La capture de ce matériel restait néanmoins informelle, voire illicite, faite dans le meilleur des cas par des équipes de reportage télévisé. C'est la raison pour laquelle encore aujourd'hui

le genre continue à souffrir d'une certaine manière de la réputation d'amateurisme de ses origines. Pour cette raison, il n'est pas considéré comme une activité professionnelle régulière, et encore assez souvent confié à des amateurs, avec des résultats plus ou moins satisfaisants. Le CNC, Centre national de la cinématographie, en France, ne reconnaît pas dans les professions liées au cinéma ou à la télévision, le titre de « réalisateur de making-of ». De ce fait, celui-ci reste encore assimilé à un stagiaire ou à un assistant-réalisateur. Avec le temps et la dissémination du making-of en tant que produit de consommation, les producteurs de films commencent à accorder un budget à sa production et prévoient de plus en plus souvent leur réalisation parallèlement à celle du film. Petit à petit, des cameramen commencent à prendre en charge cette activité et deviennent de plus en plus spécialisés dans ce sous-genre de film.

Beaucoup de pellicule a été écoulee avant que l'on atteigne ce moment. Un point tournant dans l'histoire du making-of a été l'année 1977 : suite au méga succès du premier épisode de la saga *La guerre des étoiles*, de George Lucas, *The Making of Star Wars*, de Robert Guenette, un documentaire sur les coulisses de sa production (surtout de ses effets spéciaux), a été diffusé en masse à la télévision. Nous soupçonnons que le titre de ce documentaire télévisé aurait pu même avoir donné à l'expression « making-of » le sens qu'elle porte aujourd'hui dans le contexte médiatique. Le décortilage de la production d'effets visuels et sonores, surtout de films de science-fiction, semblait à l'époque un terrain particulièrement fertile pour le développement de ce sous-genre de film. Or elle demeure un sujet fort technique qu'on a tendance à traiter de manière très objective et rationnelle. Ces making-of tendent donc à être fort descriptifs, voire didactiques.

Depuis les années 80, grâce au développement de la technologie numérique des *laserdiscs*, DVD et *blue ray*, avec une capacité d'enregistrement et de transmission de données beaucoup plus importante que celle du VHS, le genre making-of est devenu une partie intégrante de ce nouveau produit de l'industrie culturelle. Avec ces médias numériques, l'interactivité a augmenté sensiblement. Le produit de cette nouvelle industrie, même si elle est destinée aux masses, est conçu pour l'espace intime, le seul lieu où l'individu a le pouvoir d'exercer pleinement son autonomie. Ayant comme raison d'être la consommation, néanmoins, ses

produits sont conçus quasiment comme des pièces publicitaires en formats divers, suivant des standards discursifs préétablis selon les règles du marché, dans des conditions peu favorables à ce que la créativité et l'originalité y soient présentes.

Depuis, les limites entre la réalité et les représentations de la réalité semblent devenir de plus en plus floues. À la télévision, par exemple, dans certains télé-journaux, le spectateur voit les différentes caméras dans le studio et, derrière l'animateur, en arrière-plan, la salle des nouvelles, là où le contenu qu'il voit dans l'émission a été traité ; dans des télé-séries *mockumentary* (faux documentaires) comme *The Office*, la façon d'enregistrer les images ressemble à celle du journalisme « en direct » ; et surtout dans la quantité et la diversité d'émissions de télé-réalité, qui prennent de plus en plus d'espace dans les grilles horaires des chaînes commerciales ainsi qu'éducatives. La frontière entre l'énonciation et l'énoncé est de plus en plus difficile à établir, ce qui d'un côté pourrait permettre au spectateur de développer une conscience de la manipulation à laquelle il est parfois soumis. Néanmoins, d'un autre côté, le piège, c'est de tomber dans la banalisation de la réalité ou encore de croire que les représentations sont en fait la réalité.

Hors du milieu médiatique, dans le milieu de l'enseignement plus précisément, nous avons pu constater après une petite recherche informelle que, dans les programmes en études cinématographiques des principales universités du Canada et des États-Unis, ainsi que quelques-unes en Europe, l'« art » de fabrication d'un making-of n'est pas transmis aux élèves. La description présentée sur leurs sites web du contenu des cours sur la réalisation de documentaires, sur les médias interactifs ou le fonctionnement du marché de distribution de l'industrie du cinéma, trois sujets liés plus directement à notre objet de recherche, ne mentionnent même pas le mot « making-of ». Pareillement, dans des cours plus informels, de courte durée et axés plutôt sur la pratique. Cela ne veut pas dire que dans les salles de cours le sujet n'est pas abordé ; c'est juste que l'absence complète du terme « making-of » dans les présentations de ces programmes est significative de l'importance accordée ou non au sujet dans le milieu éducationnel.

Dans de telles circonstances, il n'est pas étonnant qu'il y ait encore peu de professionnels spécialisés et reconnus dans la réalisation de making-of. Il y a des exceptions : Paul Seydor, dont nous analyserons *The Wild Bunch: An Album in Montage* dans le présent travail ; Fax Bahr et Georges Hickenlooper, réalisateurs de *Hearts of Darkness*, making-of de *Apocalypse Now* mentionné plus haut ; Laurent Bouzereau, qui s'est spécialisé dans les making-of des films de Brian de Palma, Steven Spielberg et François Truffaut ; Vincent Dragusseau, qui a fait des making-of de films dont Luc Besson était le scénariste ; Julien Lecat, qui a fait le making-of d'*Un long dimanche de fiançailles*, de Jean-Pierre Jeunet ; Les Blank, qui a réalisé celui de *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog, aussi dans le corpus de ce mémoire ; David Dessites, qui a réalisé des making-of de films français, américains et même japonais ; Cédric Brelet von Sydow, le fils de Max von Sydow, qui travaille en Europe ainsi qu'aux États-Unis ; et Keith Fulton et Louis Pepe, qui ont souvent collaboré avec Terry Gilliam, et qui ont probablement fait le seul making-of produit à ce jour d'un film qui n'existe pas, *Lost in La Mancha* (2002), sur *L'Homme qui tua Don Quixotte*, encore inachevé. Certains parmi eux se distinguent considérablement des making-of conventionnels. D'autres documentaires non conventionnels ont attiré notre attention et failli même figurer dans notre corpus : *@In the Mood for Love*, making-of de *Le silence du désir* (2000), de Wong Kar-Wai, réalisé par lui-même, dans son style personnel très marqué ; un « court métrage sur le montage » (selon le menu du DVD) sur *La mauvaise éducation* (2004), de Pedro Almodovar, un making-of en format de vidéoclip, qui ne dure que 1 minute 53 secondes ; et *Making of « Home Movie » - Les fantaisies d'Audrey Tautou*, sur *Le fabuleux destin d'Amélie Poulin* (2001) de Jean-Pierre Jeunet, enregistré et édité par Liza Sullivan, à partir d'images prises apparemment de manière improvisée et rudimentaire.

L'art visuel contemporain a eu son importance également dans le cadre général de la communication dans lequel surgit le making-of. Au XX<sup>e</sup> siècle, l'art a perdu considérablement son caractère figuratif. Par conséquent, pour en comprendre certaines œuvres, le spectateur dépend de l'intervention d'un spécialiste, d'un expert, ou au moins d'un guide dans une exposition. Les visites guidées et les audioguides offerts dans les musées, de plus en plus populaires et recherchés, en sont une preuve. Le making-of, dans son discours, peut parfois présenter une forte ressemblance avec ces outils de présentation d'œuvres d'art.

C'est donc dans ce contexte que se développe le making-of. Depuis son apparition, il a gagné beaucoup de terrain en ce qui a trait non seulement à ses médias de diffusion, mais aussi à la quantité et à la variété thématique de films dont il peut décortiquer le tournage, ainsi qu'à sa propre variété interne en tant que discours. Pourtant, son origine sans noblesse, ainsi que la banalisation de la réalité dont nous parlerons encore dans le chapitre I de ce mémoire, semblent le condamner, puisqu'il reste très peu analysé, voire marginal dans la production académique et chez les critiques d'art et de cinéma. Cette négligence nous agace depuis longtemps, donc elle nous a poussée à vouloir donner notre modeste contribution pour que cette situation, que nous considérons injuste, soit modifiée. C'est ce qui nous a motivée à développer le projet du présent travail.

Nous aimerions exprimer notre plus profonde gratitude aux personnes suivantes, dont le support académique, matériel, moral ou de tout autre nature a été inestimable dans notre parcours depuis le tout début de notre participation à ce programme de maîtrise, ou même avant, jusqu'à l'accomplissement du présent mémoire : Guilherme Azevedo, Katiane et Marcos Barros, Adriana Casali, Enrico Carontini, Eduardo Davel, Stéphane Desjardins, Christel Dias, Tatiana Dias, Melanie Figueira, Alexandre Francis, Gaby Hsab, Christine Lacaze, François Latraverse, Martin Lefebvre, Marcelo Maina, Salima Mazouz, Peter J. McLaughlin, Angelo Piovesan, Rafael Portugal, Marlei Pozzebon, Serge Proulx, René-Jean Ravault, Rejean Raymond, Ulisses Rodrigues, Catherine Saouter, Gina Stoiciu, Johanne Vachon, Ivete et Seichi Warigoda. Nos remerciements spéciaux vont à deux personnes qui nous ont accompagnée de plus ou moins près pendant tout le chemin, sans qui nous n'aurions peut-être pas réussi à atteindre notre but : Mme Danielle Gariépy, assistante à la gestion des programmes d'études avancées de la Faculté de communication, et Christophe Tessier, notre ami et réviseur linguistique.

Nous tenons à souligner surtout que le présent mémoire n'aurait pas vu le jour sans l'appui, le support, l'encouragement et les efforts qui nous ont été offerts par notre directeur de recherche, le professeur Gaëtan Tremblay, qui nous a toujours respectée, qui a cru non seulement à notre capacité intellectuelle à réaliser ce travail, mais aussi à nos intuitions pour

définir un projet académiquement pertinent et surtout personnellement significatif. À lui, un sincère et gros **MERCI**.



## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	ii
RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
LES APPROCHES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES ADOPTÉES.....	8
La quête .....	8
1.1 Le making-of .....	9
1.1.1 Le making-of dans le contexte médiatique actuel .....	9
1.1.2 Notre corpus.....	10
1.1.3 Description du making-of .....	12
1.1.4 Le making-of et le documentaire .....	23
1.2 L’art .....	31
1.2.1 L’art dans un documentaire.....	31
1.2.2 Les fonctions du langage dans un making-of .....	32
1.2.3 Le langage cinématographique, la poétique et le making-of .....	34
1.3 Une petite nomenclature cinématographique .....	42
CHAPITRE II	
THE WILD BUNCH: AN ALBUM IN MONTAGE.....	47
2.1 Premières impressions .....	47
2.2 L’hypofilm.....	47
2.3 Le documentaire et son auteur.....	49
2.4 Le récit de The Wild Bunch: An Album in Montage .....	50
2.5 L’indexicalité dans The Wild Bunch: An Album in Montage .....	53
2.6 Les modes du documentaire et les fonctions du langage .....	55
2.7 La rhétorique dans The Wild Bunch: An Album in Montage .....	56
2.7.1 Le style et le genre .....	56
2.7.2 Les figures de style .....	57

2.7.3	L'élocutio.....	64
2.7.4	Dernières considérations.....	73
CHAPITRE III		
	BURDEN OF DREAMS.....	75
3.1	Survol .....	75
3.2	Les Blank et Werner Herzog : deux documentaristes .....	76
3.3	Fitzcarraldo, le récit.....	77
3.4	Burden of Dreams, le récit .....	79
3.5	L'indexicalité des images dans Burden of Dreams .....	83
3.6	Le fardeau des rêves .....	86
3.7	Les modes du documentaire et les fonctions du langage .....	89
3.8	La rhétorique dans Burden of Dreams .....	91
3.8.1	Le style et le genre .....	91
3.8.2	Les figures de style .....	92
3.8.3	L'élocutio de Burden of Dreams.....	98
3.9	Conclusion.....	104
CHAPITRE IV		
	THE MAKING OF FANNY AND ALEXANDER.....	106
4.1	Entre le noir et le blanc.....	106
4.2	La genèse.....	107
4.3	Fanny, Alexander... et Ingmar .....	109
4.4	Le récit du making-of .....	111
4.5	L'indexicalité dans The Making of Fanny and Alexander .....	115
4.6	Les modes du documentaire et les fonctions du langage .....	117
4.7	La rhétorique dans The Making of Fanny and Alexander .....	119
4.7.1	Le style et le genre .....	119
4.7.2	Les figures de style .....	120
4.7.3	Les parties du discours .....	123
4.8	Considérations finales .....	133
CHAPITRE V		
	ANALYSE COMPARÉE.....	135

CONCLUSION .....	148
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES .....	160
FILMOGRAPHIE (PAR ORDRE D'APPARITION DANS LE TEXTE) .....	162

## RÉSUMÉ

Le présent mémoire a pour but de répondre à la question suivante : quelles sont les caractéristiques des making-of artistiques qui les distinguent de l'idéaltype du making-of ? Pour atteindre notre but, nous avons dû faire face à un problème de manque de ressources bibliographiques spécifiques de qualité sur le sujet sur lesquelles baser notre analyse. Par conséquent, nous avons entrepris une démarche déductive dans laquelle nous avons visionné une grande quantité de making-of de toutes sortes, afin de pouvoir en formuler une définition heuristique, ainsi qu'inférer les caractéristiques qui marqueraient le discours de son idéaltype.

Ensuite, nous avons rassemblé des théories plus ou moins liées au sujet, qui nous ont fourni des outils pour ratifier notre analyse. Parmi elles, le concept d'idéaltype de Max Weber (1962), les réflexions de Jean Mitry (1965) sur le concept d'auteur dans le cinéma, et de David Bordwell et Kristin Thompson (2003) sur le langage cinématographique, la théorie sur le genre cinématographique du documentaire de Bill Nichols (2001), la sémiotique de Charles Peirce et de Jean-Marie Klinkenberg (1996), les fonctions du langage et la poétique selon Roman Jakobson (1963), la théorie sur le récit de Philippe Sohet (2007), la rhétorique classique, et les nomenclatures de cinéma de Catherine Saouter (1998) et Jean Mitry (1965).

Notre corpus est composé de trois documentaires : *The Wild Bunch: An Album in Montage* (1996), de Paul Seydor, sur *La horde sauvage* (1969), de Sam Peckinpah ; *Burden of Dreams* (1982), de Les Blank, sur *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog ; et *The Making of Fanny and Alexander* (1986), d'Ingmar Bergman, sur son *Fanny et Alexander* (1982). Tous les trois présentent une richesse considérable par rapport à nos approches théoriques de référence, bien que chacun soit très différent des autres, ainsi que de l'idéaltype. Ce que les trois ont en commun, c'est le fait d'être des documentaires d'auteur, d'appartenir au mode et la fonction du langage poétiques, d'avoir l'*élocutio* comme partie rhétorique du discours la plus importante, et de briser des règles et des conventions du genre. Autrement dit, pour être artistique, un making-of doit présenter la marque distincte de son auteur dans son discours.

Mots-clés : making-of, cinéma, art, idéaltype, documentaire.

## INTRODUCTION

Le contexte médiatique et le développement technologique actuels nous ont apporté beaucoup de confort dans les activités quotidiennes. Ils ont facilité et accéléré énormément un accès généralisé à l'information. Nonobstant tous les avantages que cela peut nous procurer, nous avons un prix à payer : l'envahissement de nos vies privées, le risque d'une banalisation généralisée, entre autres. Les coulisses de la production d'un film, par exemple, ne représentent plus un secret ou un mystère pour le spectateur. Malgré tout cela, nous voyons quelques exemples de documentaires qui décortiquent la production d'un spectacle d'une manière distincte de celle qui est devenue conventionnelle, avec plus de poésie et de créativité. C'est à ces discours que nous nous consacrons dans ce mémoire.

Du fait que nous n'avions pas trouvé de références bibliographiques spécifiques sur le sujet assez fiables et approfondies, nous avons eu de la difficulté à définir les paramètres de notre recherche, et même son objet. Nous avons donc choisi de commencer notre recherche par suivre une approche déductive – et intuitive – tout d'abord en visionnant une quantité importante de ce format de documentaire, qui désormais sera appelé *making-of* dans le présent travail, afin d'apprivoiser ses particularités, observer les caractéristiques discursives prédominantes parmi les exemplaires les plus typiques pour ensuite pouvoir en établir une définition heuristique, plus précise que celles que nous avons trouvées dans les sources disponibles, assez limitées en quantité, en ampleur et en profondeur. Cette démarche nous permettra également de décrire un idéaltype de *making-of*, suivant le concept proposé par Max Weber au début du XX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, notre contribution ne devra pas s'arrêter là, ce serait trop limité. De surcroît, ce que l'expérience de nous familiariser avec le plus grand nombre possible de *making-of* nous a permis, c'est de choisir les exemplaires qui figureront dans notre corpus.

À partir de cette étape initiale, nous avons conclu que, par définition, un *making-of* ne se limite pas à décortiquer les coulisses du tournage d'un film, mais la production de n'importe

quel spectacle audiovisuel ou de la scène, dans son ensemble ou en partie. Dans notre recherche, par contre, nous avons décidé de nous limiter aux making-of de films, au risque de compromettre notre analyse à cause de la portée de notre objet. Le making-of peut se présenter de divers formats et durées, inclure des images statiques et en mouvement, inédites ou non, prises simultanément à la production du film ou non. Il est un récit sur la fabrication et parfois sur l'accueil du public de cet autre film. Son médium par excellence est le numérique, c'est-à-dire, le DVD et le *blue ray*, mais il peut également être diffusé à la télévision et de plus en plus sur Internet, et plus rarement au cinéma, dans chaque cas son format doit s'adapter aux particularités du médium. Il ne doit pas être confondu avec d'autres discours pouvant figurer dans une édition de film sur médium numérique, comme les bandes sonores de commentaires qui peuvent s'ajouter aux films ou des entrevues avec des participants de sa production, même si leurs contenus semblent être identiques, car ils ne sont pas des documentaires.

Nous avons constaté que l'idéaltype du making-of est par essence un discours marqué par l'aspect publicitaire et les besoins du marché de distribution de films. Il est très descriptif, didactique même, ses images se concentrent sur les étapes de la fabrication du film qui se prêtent à fournir les images les plus attirantes possible. Le scénariste et le réalisateur ne sont pas toujours crédités, parfois ces deux fonctions n'existent même pas, car ce produit audiovisuel peut être le résultat de l'édition d'un matériel qui a été enregistré de quelque manière, sans qu'il y ait nécessairement une conscience derrière cet enregistrement, puis l'agencement de ce matériel peut tomber dans les mains d'un technicien tout simplement. Les deux professionnels qui sont crédités dans un making-of typique (s'ils le sont) sont le producteur et l'éditeur. Puisque la raison d'être d'un tel discours est la promotion d'un autre film, il ne peut pas tout révéler à son sujet ; il doit plutôt juste inciter l'intérêt du public pour qu'il aille le voir en salle ou consommer les produits dérivés. Par conséquent, la fidélité de sa narration par rapport à l'histoire du film est assez mince. Un making-of idéaltypique est généralement narré par un homme, d'une voix grave et précise, non identifiable ; ou encore, par un membre de l'équipe du film qu'il décortique. Il peut aussi parfois ne pas être narré.

Sans trop nous avancer sur la qualité (informationnelle, technique ou autres) de cet idéaltype, nous pouvons remarquer qu'il y a des exemplaires qui s'en distinguent. Ils gardent un noyau, surtout en termes de contenu, qui permet toujours leur classification à l'intérieur de ce sous-genre de documentaire, mais ils présentent des caractéristiques particulières qui les placeraient ailleurs dans une classification d'un niveau plus détaillé. Ils semblent être fort différents les uns des autres ; or un trait les unit, à part le fait de décortiquer la production d'un film : c'est le fait d'afficher la touche personnelle de ceux qui les ont créés, c'est-à-dire, leurs auteurs. Alors, nous nous posons la question suivante : cela est-il suffisant pour regrouper ces films distincts, dans une même classification, celle de making-of artistiques ? Nous défendons qu'il y a des making-of qui sont artistiques. Alors, une autre question se pose : **quelles sont donc les caractéristiques communes entre eux qui les uniraient en tant que making-of artistiques et qui les distingueraient de l'idéaltype ?** C'est à cela que nous tenterons de répondre dans notre analyse.

Intuitivement, nous inférons que les making-of qui se distinguent de l'idéaltype pourraient tout à fait être considérés au-delà des documentaires d'auteur tout simplement, mais des exemplaires **artistiques** par rapport à leurs congénères du même sous-genre. Alors, la question qui se pose est : qu'est-ce qu'un making-of artistique ? Pour répondre à cette question, il faut que nous répondions à une autre, antérieure dans cette réflexion : qu'est-ce que l'art ? Un petit essai pour répondre à cette dernière question aurait pu remplir toutes les pages d'une thèse de doctorat sans nécessairement aboutir à un dénominateur commun satisfaisant, alors nous devons restreindre notre approche à une analyse la plus objective possible.

Le premier auteur dont les réflexions nous ont inspirée est Roman Jakobson (1963). Dans ses *Essais de linguistique générale*, il cherche à répondre à la question sur comment distinguer un message verbal quelconque d'une œuvre d'art. Dans notre cas, nous parlerons de *message cinématographique* ou *audiovisuel* plutôt que verbal, mais les conclusions de Jakobson nous servent également. En ultime instance selon lui, ce qui distingue un discours non artistique d'un discours artistique fait l'objet de la **poétique**. C'est la raison pour laquelle tous les éléments décrits dans les paragraphes suivants figurent dans notre analyse. Ils sont au service

de la poétique. C'est leur présence dans un discours donné qui rend son langage artistique, qui encourage, par exemple, le récepteur du message à faire appel à son encyclopédie personnelle pour qu'il comprenne ou qu'il jouisse davantage de ce discours. Évidemment que la définition de ce qui est et de ce qui n'est pas l'art est beaucoup plus complexe que cela, et même que tout ce que nous pouvons développer dans un mémoire de maîtrise, par conséquent nous n'avons pas la prétention d'y arriver, nous nous contentons de définir sous quelle perspective nous considérons l'art dans le présent travail et de maintenir la cohérence interne de notre discours.

Un deuxième auteur sur lequel nous nous sommes appuyée pour tirer quelques concepts est Jean Mitry et son œuvre, *Esthétique et psychologie du cinéma* (1965). Différemment d'autres arts comme la littérature, la musique ou même l'architecture, dans le cinéma la définition de l'auteur d'une œuvre n'est pas si évidente. Selon Mitry, celui qui a le plus contribué aux étapes les plus importantes du processus qui donne origine à un film doit être considéré son auteur, ces étapes étant la rédaction du scénario et son découpage, la production et la mise en scène. Mitry offre sa contribution également dans notre réflexion sur le langage cinématographique : il y en a un, le résultat de la relation entre image et mouvement, où l'objet est *présenté*, et non *représenté*, comme il l'était dans les arts qui précèdent le cinéma. La plus grande contribution de Mitry dans notre travail, c'est sa manière de voir comment un discours cinématographique donné peut être vu comme artistique : par le fait qu'il présente les marques distinctives de son auteur et de l'usage qu'il fait des ressources langagières propres au septième art.

Avant même d'aller plus loin dans cette réflexion sur l'art, nous avons constaté que le making-of est par définition un documentaire. Comme tel, il doit présenter certains traits qui le distinguent des films de fiction. Selon Nichols (2001), l'indexicalité de ses images et sons (liée au concept d'index tel que proposé par Charles Sanders Peirce dans sa sémiotique, en opposition à l'icone et au symbole), l'épistémophilie qu'il procure chez le spectateur (autrement dit, un désir d'augmenter sa connaissance), et ce film doit appartenir à un **mode du documentaire**, qui décrit le rapport entre son auteur, le sujet dont il parle et le public à qui il



parle. Ces modes sont : le poétique, l'expositoire, l'observationnel, le participatif, le réflexif et le performatif. L'idéaltype est en modes expositoire ou observationnel.

Nous nous sommes aperçu que certains modes semblent être intimement liés à une **fonction du langage** prédominante, telle que proposée par Jakobson (1963) dans son schéma de la communication, à savoir : le mode poétique à la fonction homonyme, le mode expositoire à la fonction conative, l'observationnel à la référentielle et le réflexif à la métalinguistique. Dans le cadre de notre analyse, nous allons employer le terme **métasémiotique** proposé par Jean-Marie Klinkenberg (1998) au lieu de *métalinguistique*, car il semble davantage englobant, donc plus approprié au discours audiovisuel. Étant un discours cinématographique sur un autre discours de la même nature, un making-of, artistique ou non, est par essence un discours métasémiotique.

En ce qui a trait à la narratologie dans un making-of, nous pouvons affirmer sans hésitation qu'il est un **récit**, dont l'essence est de raconter l'histoire de comment, à partir d'un moment où le film en question n'existait pas, son équipe de production a dû surmonter des défis pour qu'il prenne forme et devienne ce qu'il est ; autrement dit, c'est l'histoire du commencement de la production d'un film jusqu'à sa fin, son lancement et sa réception auprès du public et peut-être de la critique. En tant que récit, un making-of est structuré d'une certaine manière, il a un temps narratif et un temps diégétique, des personnages, une intrigue, une évaluation finale. La façon dont ces éléments se présentent (ou sont représentés) dans un making-of peut suivre de très près les canons du récit classique, mais ils peuvent également briser les conventions et faire d'un tel documentaire un discours surprenant. Le making-of idéaltypique est plutôt conservateur dans cet aspect. Son récit est toujours, jusqu'à un certain niveau, laconique par rapport au récit du film sur lequel il se penche.

En ce qui concerne les éléments **rhétoriques** dans un making-of, nous allons analyser à quel **genre**, délibératif ou épideictique, et **style**, simple ou élevé, son discours appartient ; les **figures de style**, verbales ou visuelles, qui l'enrichissent ; ainsi que quelle **partie** du discours, entre la **dispositio**, l'**inventio**, l'**élocutio** ou l'**actio** est la plus importante. Puisqu'un discours artistique doit être marqué par la touche personnelle de son auteur, il est impératif que ce

discours soit de style élevé, qu'il présente une quantité considérable et une qualité distincte de figures de style rhétoriques et que l'élocutio se démarque des autres parties du discours. L'idéaltype, par contre, est de style simple et ses parties les plus importantes sont la dispositio et l'inventio. Il n'y a pas beaucoup de figures de style dans cet idéaltype, les plus communes étant les métonymies et les ellipses d'espace et de temps.

Dans la phase d'appropriation du sujet, nous avons pu constater qu'il y a une quantité considérable de making-of qui se distinguent de l'idéaltype, par un trait ou par un autre, et beaucoup d'entre eux mériteraient d'être inclus dans notre corpus d'analyse. Toutefois, la portée d'un mémoire de maîtrise ne s'étend pas suffisamment pour nous permettre d'aller trop loin, au risque de devoir sacrifier la profondeur de l'analyse en détriment de la quantité de films à analyser. En outre, nous croyons que la diversité de documentaires analysés ne pourra pas contribuer énormément à ce que nos conclusions à ce sujet soient plus pertinentes, plus sûres ou plus englobantes. Nous avons donc décidé d'en analyser trois, juste assez pour que notre analyse soit représentative de l'ensemble.

Notre choix est tombé sur *The Wild Bunch: An Album in Montage* (1996, de Paul Seydor), *Burden of Dreams* (1982, de Les Blank) et *The Making of Fanny and Alexander* (1986, d'Ingmar Bergman). Même avant d'initier l'analyse de *The Wild Bunch: An Album in Montage*, nous pouvons nous apercevoir de la qualité artistique de son discours du fait qu'il est le résultat réussi du montage d'un matériel visuel inédit muet, en noir et blanc, de qualité douteuse et de courte durée, et qu'il représente les personnages du récit d'une manière très originale, impliquant textes écrits, absence d'indexicalité des voix et décalage temporel, brisant plusieurs conventions du sous-genre du making-of à un degré assez élevé. *Burden of Dreams*, pour sa part, est très riche en termes esthétiques, et cela est significatif d'une approche peu conventionnelle de ses sujets (le film de Werner Herzog et la forêt amazonienne, où il a été tourné) de la part de son auteur, Les Blank. Le rapport entre son temps narratif et son temps diégétique est aussi peu conventionnel : beaucoup plus proche que dans la vaste majorité de documentaires de ce sous-genre. *The Making of Fanny and Alexander* fait partie d'un petit groupe de making-of qui partagent leurs auteurs avec les films qu'ils décortiquent. De surcroît, l'auteur en question est Ingmar Bergman, déjà célèbre pour

son style très peu conventionnel dans son œuvre de fiction. Il ne contient aucun son extradiégétique, le rythme de ce documentaire est très irrégulier, il est entrecoupé de textes écrits, tel qu'un film muet, et monté avec beaucoup de répétitions, son récit ne permet pas au spectateur d'inférer le récit de *Fanny et Alexander*. Ceux-ci sont quelques-uns parmi les nombreux traits qui attirent l'attention du spectateur sur ce making-of même avant de l'appivoiser complètement.

Dans notre analyse, nous approfondirons d'autres éléments de chaque making-of à part ceux qui sautent aux yeux au premier abord, suivant les approches théoriques et méthodologiques décrites précédemment. Une fois dûment analysés, tels éléments serviront à caractériser les making-of de notre corpus comme des exemplaires artistiques parmi leurs congénères, ou bien à caractériser « le » making-of artistique tout simplement, sans pour autant définir des canons objectifs pour caractériser un discours artistique en tant que tel. Ce qui définit l'art, entre autres, c'est le fait de ne pas se restreindre à des règles rigides ; tout au contraire, c'est la rupture avec les règles, l'originalité, l'individuel, le singulier.

Les approches théoriques et méthodologiques adoptées seront décrites dans le premier chapitre du mémoire, qui contiendra également notre définition heuristique de making-of ainsi que la description détaillée de l'idéaltype. Pour faciliter la compréhension du texte et des analyses, des termes spécifiques du domaine de la communication ont été empruntés à l'œuvre *Palimpsestes*, de Gérard Genette (1982), ainsi que des termes techniques employés dans le domaine du cinéma, empruntés à Mitry (1965), Saouter (1998) et Bordwell et Thompson (2003), qui seront décrits et définis à la fin du premier chapitre, avant que commence l'analyse proprement dite.

Chaque film sera analysé individuellement, c'est-à-dire, dans un chapitre à part, et leurs caractéristiques communes – ce qui les définit comme artistiques – feront l'objet d'une analyse comparée à la fin du mémoire. Chaque making-of sera donc analysé en termes de langage cinématographique, par rapport aux caractéristiques du genre documentaire, mais aussi et surtout sémiotiquement, narrativement et rhétoriquement.

## CHAPITRE I

### LES APPROCHES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES ADOPTÉES

#### La quête

Depuis quelques décennies, la vie privée des vedettes (il y en a de plus en plus dans tous les domaines) est étalée sur la voie publique. Les admirateurs s'y intéressent et les médias en profitent. Les émissions de télé-réalité envahissent les grilles horaires de plusieurs chaînes, montrant plusieurs aspects de l'intimité des participants. Les caméras de surveillance sont partout, les systèmes de sécurité réclament le droit de tout surveiller au nom de la protection des citoyens. Le développement de la technologie et des médias le permet, l'encourage même. Les secrets des coulisses de films et de spectacles sont disséminés à tort et à travers presque systématiquement. Il n'y a plus de mystère, de secrets, de magie, tout est banalisé, ou presque, puis on s'y habitue. Cela nous laisse une nostalgie du temps où nous ne savions pas tout au sujet de ce qui nous intéressait, où tout n'était pas explicite et explicité, et la quête de la découverte, ainsi que la découverte elle-même était une conquête qui nous procurait du plaisir. Par contre, malgré toute cette tendance étouffante, nous croyons qu'il reste toujours des secrets et des mystères qui peuvent être dévoilés de façon poétique. Le présent travail est donc une quête d'une infime partie de cette poétique presque perdue : une analyse sémiotique de ce que nous appelons des « making-of artistiques », des documentaires qui décortiquent la production d'un film de manière créative, originale et séduisante.

Nous débuterons notre mémoire par ce chapitre, dédié à la présentation des approches théoriques et méthodologiques qui nous permettront d'entreprendre notre quête. Nous pouvons diviser cette présentation en trois parties : dans la première nous essayons de

comprendre le plus possible notre objet d'analyse, le making-of; dans la deuxième partie, nous chercherons l'art dans le making-of et dans la troisième nous éclaircirons des termes qui serviront à l'analyse, qui suivra ce chapitre.

D'abord et avant tout, nous situerons le making-of dans le contexte médiatique actuel, peu favorable à ce qu'il soit considéré comme une œuvre d'art. Or, nous soutenons qu'il y en a qui portent des caractéristiques qui les distinguent non seulement du point de vue cinématographique, mais aussi esthétiquement et sémiotiquement, de la plupart des exemplaires du genre. Cette réflexion nous fournira les éléments fondamentaux pour justifier notre choix de corpus, puis nous proposerons une définition heuristique du making-of, basée sur un idéaltype que nous avons conçu à partir de notre expérience d'avid spectatrice de ce sous-genre de documentaires. Nous en décrirons la portée, les éléments constitutifs, les formats, ainsi que son rapport au grand genre auquel il appartient : le documentaire. Ensuite, nous passerons à la quête des éléments artistiques présents dans un making-of : la poétique, la subjectivité de son auteur, son langage (nous soutenons qu'il en a un). Nous allons également analyser les making-of en tant que récits et en faire ressortir les éléments rhétoriques qui peuvent les caractériser comme artistiques ou non. Pour clore ce chapitre, nous proposons quelques nomenclatures cinématographiques qui seront indispensables dans l'étape de l'analyse proprement dite. Sans trop tarder, présentons alors notre objet d'analyse.

## **1.1. Le making-of**

### **1.1.1. Le making-of dans le contexte médiatique actuel**

Dans l'état actuel de son développement, le making-of est généralement étroitement lié à un produit spécifique de l'industrie culturelle, le DVD, plus précisément les éditions de films long métrage commerciaux. Dans ce médium, il est un parmi d'autres sous-produits qui gravitent autour du film, dont l'existence est donc assez souvent dépendante d'une œuvre à laquelle il fait référence. De surcroît, tous ces sous-produits sont conçus avec comme objectif principal, étant issus de l'industrie du divertissement dans un marché de consommation, d'attirer l'intérêt du spectateur pour qu'il achète le DVD. Même s'il n'est pas dans un DVD, mais diffusé à la télévision pendant que le film est encore à l'affiche, le making-of a pour but

d'attirer le public vers les salles de cinéma. Par conséquent, il peut porter le stigmate d'un documentaire de seconde classe, trop commercial, produit de manière moins professionnelle et artistique que d'autres sous-genres de documentaire. Assez souvent d'ailleurs, il ne présente pas de générique, c'est-à-dire, les professionnels impliqués dans la production d'un making-of ne sont pas toujours crédités, comme s'il n'était pas conçu par quelqu'un, un sujet identifiable. Plusieurs de ses exemplaires semblent adopter un discours presque journalistique, et même publicitaire, avec beaucoup d'effets visuels et sonores, mais sans nécessairement un contenu assez approfondi, suivant une « formule classique » très didactique et sans originalité, ce qui peut témoigner d'un manque d'intérêt de l'industrie du DVD en général d'investir dans ce nouveau produit audiovisuel pour lui permettre d'acquérir un statut plus « noble ». Très rarement emportent-ils ou sont-ils en nomination à des prix importants, la critique les ignore presque complètement; le public, même les consommateurs de films en DVD, assez souvent aussi.

Pourtant, en visualisant une quantité considérable d'exemplaires de ce sous-genre de documentaire, nous avons pu constater qu'il y a beaucoup de making-of de qualité. Certains sont très élaborés : très riches **sémiotiquement, esthétiquement et rhétoriquement** ainsi qu'en termes de **langage cinématographique** : ils présentent des qualités **artistiques**. Leur richesse témoigne d'une puissante créativité et du talent de leurs réalisateurs ou de leurs auteurs. Alors, toute cette réflexion nous a donné le goût de trouver la réponse à la question suivante: **quelles sont les caractéristiques particulières de ces making-of, que dorénavant nous appellerons « artistiques », qui les définissent comme tel et les différencient des produits communs?**

### 1.1.2. Notre corpus

Pour répondre à la question précédente, nous allons analyser trois making-of que nous considérons « artistiques » par rapport à l'idéaltype, dont les caractéristiques prédominent dans la vaste majorité des exemplaires de son genre. Nos making-of artistiques sont :

- *The Wild Bunch, an Album in Montage* (34 minutes, 1996), de Paul Seydor, making-of de *La horde sauvage* (*The Wild Bunch*, 1969), de Sam Peckinpah, en nomination aux Oscars de meilleur documentaire court métrage en 1997;

- *Burden of Dreams* (95 minutes, 1982), de Les Blanc, making-of de *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog;
- *Making of Fanny and Alexander* (110 minutes, 1986. Titre original suédois : *Dokument Fanny och Alexander*), d'Ingmar Bergman, sur son dernier film, *Fanny et Alexander*, de 1982.

Il y a d'autres cas intéressants qui pourraient se prêter aussi bien que ces trois documentaires au type d'analyse que vous voulons effectuer dans notre travail, mais nous avons dû limiter notre corpus pour éviter d'avoir à traiter une trop grande quantité de données. Dans *Burden of Dreams*, Les Blanc a beaucoup utilisé d'images et de sons pour leur pure esthétique, sans qu'ils soient nécessairement significatifs dans la production de *Fitzcarraldo* de Herzog. La relation entre le documentariste et ses sujets, c'est-à-dire, les membres de l'équipe de tournage de *Fitzcarraldo* et l'environnement où se déroule le tournage, est sensiblement très étroite. Paul Seydor réalisa *The Wild Bunch, an Album in Montage* 27 ans après la sortie en salles de *La horde sauvage*, dans un temps où des making-of se font de plus en plus couramment, ce qui lui donne un recul dans le temps qui lui permet de rendre dûment hommage à son réalisateur, Sam Peckinpah. Il peut sembler comme un making-of assez conventionnel, bien qu'il joue avec quelques règles de base, ce qui peut désorienter le spectateur non averti. *The Making of Fanny and Alexander* est un exemple très rare de making-of réalisé par le réalisateur du film, de surcroît quelqu'un dont la marque esthétique est très évidente dans toute son œuvre, le making-of également : Ingmar Bergman. Il s'agit d'un documentaire assez long, mais dont le sujet est quand même restreint, c'est-à-dire qu'il ne montre que l'étape du tournage et juste le tournage de quelques séquences de *Fanny et Alexander*.

Avant d'aller plus loin, ouvrons une parenthèse sur l'emploi de certains termes dans le présent travail. Tout d'abord, lorsque nous employons le terme « tournage », par exemple, c'est parfois comme synecdoque, pour signifier toutes les étapes de préproduction, production et postproduction d'un film, s'étalant même peut-être jusqu'à son lancement en circuit, le tournage en soi n'étant que ce qui caractérise de façon la plus marquée ce processus dans son ensemble. Ensuite, puisque nous parlerons de deux types de film, un de fiction, sur lequel a été fait un deuxième, un documentaire ou making-of, nous devons les distinguer non seulement par leurs genres, mais également par leurs positions dans ce processus de création

auquel nous faisons constamment référence. Lorsque deux ou plusieurs textes sont liés par une relation quelconque, employant des termes de Gérard Genette<sup>1</sup>, nous pouvons dire qu'il y a entre eux de **l'architextualité**, c'est-à-dire il y a toujours un qui exerce une influence, d'une certaine nature (coprésence, commentaire, transformation, réduction, augmentation, extension, etc.), sur l'autre (ou les autres). Le premier, appelé l'*hypotexte*, est celui auquel fait référence le postérieur, dit son *hypertexte*. Nous n'allons pas trop nous y attarder, car tout ce qui nous intéresse dans le cadre de notre analyse, ce sont des variantes de ces termes, employées par Genette une seule fois dans son *Palimpseste* dans le cas spécifique d'utilisation d'un film en guise de « texte » : *hypofilm* et *hyperfilm*. Pour nous, le making-of sera toujours un *hyperfilm*, puis le film dont il montre la production est son *hypofilm*. Désormais, nous allons donc les appeler de cette manière.

### **1.1.3. Description du making-of**

#### **1.1.3.1. Une définition heuristique**

Notre réflexion sur le statut du making-of dans les médias actuels n'est qu'un premier pas dans une démarche de le comprendre plus en profondeur. Tout d'abord, nous ne trouvons pas beaucoup de définitions formelles de « making-of ». L'une des seules qui existent nous est fournie par l'Office québécois de la langue française (comme « revue de tournage ») : « Document cinématographique sur les étapes de la mise en œuvre d'un long métrage, sur son tournage et les événements qui l'entourent, constitué d'extraits de scènes, parfois inédites, d'anecdotes, d'entrevues, de commentaires, etc. »<sup>2</sup>. Toutefois, en réalité nous voyons que, contrairement à cette définition, l'expression « making-of » est employée également pour désigner des documentaires sur d'autres produits de l'industrie culturelle que des films long métrage. En outre, le document en question n'est pas nécessairement cinématographique; il peut être télévisuel, c'est-à-dire enregistré en vidéo, ou numérique, disponible sur le web, par exemple. Quoi qu'il en soit, ces données ne sont pas assez précises et profondes pour soutenir une définition en vue d'une recherche académique. L'inexistence d'une bibliographie

---

<sup>1</sup> Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil.

<sup>2</sup> *Grand dictionnaire terminologique* de l'Office québécois de la langue française, version en ligne : [http://www.granddictionnaire.com/btml/fra/r\\_motclef/index800\\_1.asp](http://www.granddictionnaire.com/btml/fra/r_motclef/index800_1.asp)



consistante, approfondie et fiable sur le sujet nous a poussée, après beaucoup de réflexion et après avoir suffisamment apprivoisé le sujet, à en créer une définition heuristique, afin qu'elle serve de base aux considérations de notre analyse. Notre définition de making-of, donc, est :

*un documentaire audio-visuel court, moyen ou long métrage, diffusé majoritairement en DVD, parfois à la télévision ainsi qu'au cinéma (bien que plus rarement), et de plus en plus sur Internet, édité à partir de sons et d'images, en mouvement et/ou statiques (prises simultanément ou postérieurement au processus de production d'un film ou d'un spectacle, appartenant ou non au produit final) formant un récit basé sur des témoignages audiovisuels et/ou écrits de participants du projet et/ou d'autres sources d'information historiques et/ou critiques disponibles, dans le but de décortiquer, avec plus ou moins d'exactitude, de profondeur et de fidélité (selon l'intérêt de ceux qui l'ont conçu) certains faits qui se sont passés non seulement derrière la caméra dans l'étape de tournage, mais aussi durant le processus de production dans son ensemble, pouvant aller au-delà même (jusqu'à son lancement en salles ou à l'attribution d'un prix important, par exemple), qui peuvent susciter la curiosité ou l'intérêt du spectateur, mais qu'il ne voit pas à travers le résultat final.*

#### **1.1.3.2. L'idéaltype de making-of**

Suivant le concept d'idéaltype proposé par Max Weber<sup>3</sup>, nous allons, dans la présente section, décrire les caractéristiques les plus marquantes d'un making-of typique, puis cette description servira de référence pour justifier dans quelle mesure nos exemplaires artistiques s'y conforment ou s'en éloignent. Tout d'abord, rappelons-nous que l'idéaltype n'existe pas tel quel dans la réalité, ce qui nous amènera à faire recours à plusieurs exemples spécifiques pour illustrer chacun des points que nous décrirons. En plus, sachant que le mot « idéal » dans l'expression « idéaltype » ne se réfère pas à la notion de perfection, mais à celle d'idée, nous voulons éclaircir dès maintenant que tous les constats auxquels nous aboutirons ne sont pas le résultat de jugements de valeur, positifs ou négatifs, mais de l'observation, à partir de

---

<sup>3</sup> WEBER, Max. 1962. *Basic Concepts in Sociology*. Translated and with an Introduction by H. P. Secher. New York : The Citadel Press.

notre expérience personnelle en tant que spectatrice de ce sous-genre de documentaire. De surcroît, nous prendrons en considération le fait que la construction d'un idéaltype ne doit pas être basée sur des critères de possibilité pure et simple, mais plutôt de probabilité, telle que mentionnée par H. T. Secher (1962) dans son introduction aux concepts sociologiques de Weber (p. 14).

Un making-of a un but fondamentalement (mais non exclusivement) commercial : celui de faire la promotion de son hypofilm, d'attirer l'intérêt du spectateur pour qu'il aille le voir au cinéma. Deuxièmement, pour qu'il l'achète en DVD ou en *blue ray*, pour qu'il consomme des produits de *marchandisage* disponibles sur le marché, etc. En plus d'être commercial, il doit être également informatif quant à son hypofilm. De par ces caractéristiques, nous pouvons inférer que le making-of doit atteindre le plus de visibilité possible chez les spectateurs. Avoir une durée entre 20 et 25 minutes, par exemple, lui permettra d'être inclus facilement dans la grille horaire des chaînes commerciales de télévision et d'être diffusé avant la sortie de son hypofilm en DVD, peut-être même pendant qu'il est à l'affiche en salles. De plus en plus, il est aussi disponible sur Internet, mais s'il est trop long son téléchargement risque d'être compromis. Une durée entre 50 et 55 minutes peut également en permettre la diffusion télévisée, mais il peut être un peu long pour la majorité des spectateurs, et sûrement trop lourd pour le visionnement sur le web dans son intégralité, sans que le fichier ne soit sous-divisé en parties. Même si son médium par excellence est le DVD, et peut-être le *blue ray* à l'avenir, où par principe un produit audiovisuel n'est pas obligé de respecter des limites précises de durée, il y en a en grande quantité qui se maintiennent dans ces formats standards. Les making-of des James Bond, des plus anciens aux plus récents, par exemple *Goldfinger* (1964) et *Casino Royale* (2006), la plupart des making-of de la trilogie *The Lord of the Rings* (2002, 2003 et 2004), celui de l'italien *La vie est belle* (1998) et du latino-américain *Carnet de voyage* (2004) ont tous entre 22 et 26 minutes de durée. *The Making of Star Wars* (1977), du premier film de la première trilogie de George Lucas et celui du 20<sup>e</sup> anniversaire d'*ET the Extra-terrestrial* (2002) ont exactement 50 minutes, puis un spécial de *Le voyage de Chihiro* (2002) fait pour la télévision japonaise dure 41 minutes. Une bonne partie donc a été diffusée à la télévision avant d'être lancée en média interactif.

Quant à la présence ou l'absence de l'expression « making-of » dans le titre du documentaire, nous avons constaté, à partir de notre expérience personnelle en tant que spectatrice de films, qu'une quantité considérable de making-of ne s'appellent pas « Le making-of de + le titre du film ». Il y en a qui s'appellent « Behind the scenes of... », d'autres « L'art de... », d'autres ne font même pas de mention au titre de l'hypofilm. Au Festival du making-of de Romorantin, en France, dans les catégories professionnelle ainsi qu'amateur, les documentaires inscrits ne s'appellent pas making-of pour la plupart. L'Office québécois de la langue française a proposé de remplacer le terme par « revue de tournage », justement afin d'éviter l'anglicisme. Or, nous savons tous que la proposition ne semble pas être acceptée par le public utilisateur du terme, c'est-à-dire les spectateurs de films et les consommateurs de DVD. De toute façon, l'emploi de l'expression est loin de faire l'unanimité. En dernière instance, donc, nous pouvons conclure qu'un documentaire n'a pas besoin de porter l'expression making-of dans son titre pour être considéré comme tel.

Parmi les étapes et les éléments de la production d'un film que son making-of peut décortiquer, ceux qui le sont le plus souvent sont :

- l'écriture du scénario. Exemples : *Empire of Dreams – The Story of the « Star Wars » Trilogy* (2004), d'Edith Becker et Kevin Burns, et le making-of de *Ikiru* (1952), d'Akira Kurosawa ;
- la quête de financement. Exemples : *The Hamsper Factor and Other Tales of Twelve Monkeys* (1997), making-of de *Twelve Monkeys* (1996), de Terry Gilliam, et *Lost in La Mancha*, making-of de *The Man Who Killed Don Quixote* (prévu pour 2011), les deux de Keith Fulton et Louis Pepe ;
- la distribution des acteurs, leur préparation. Exemples : *The Faces of Combat : The Cast from Letters from Iwo Jima* (2006), du film homonyme de Clint Eastwood, et *The Making-of « Inside Man* (2006), du film homonyme de Spyke Lee ;
- le story-board. Exemples : *Une année au front – Les coulisses de « Un long dimanche de fiançailles »* (2005), de Julien Lecat, sur le film de Jean-Pierre Jeunet, et le making-of de 2005 de *Kagemusha* (1980), d'Akira Kurosawa ;
- la direction artistique : création et fabrication des décors, des costumes, d'objets que les personnages manipulent, leur maquillage, recherche des lieux de tournage, etc. : *The Making of Gosford Park* (2006), du film homonyme de Robert Altman, et *@In the Mood for Love*, making-of de *Le silence du désir* (2001), de Wong Kar-Wai ;

- le tournage à proprement parler : le making-of de *Le peuple migrateur* (2001), de Jacques Perrin, et *Hearts of Darkness – A Filmmaker's Apocalypse* (1991), de Fax Barr et George Hickenlooper, making-of de *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola ;
- la relation entre les membres de l'équipe (acteurs, techniciens, producteurs, d'autres artistes, consultants, etc.) : les nombreux making-of de la trilogie de *The Lord of the Rings* (2002, 2003, 2004), de Peter Jackson, et *The Making of Fahrenheit 451* (2003) du film homonyme de François Truffaut de 1968 ;
- la direction de la photographie : *The Making of Road to Perdition* (2002), de Danny Miller, making-of du film homonyme de Sam Mendes ;
- le montage : *Le making of Les triplettes de Belleville*, du film d'animation homonyme de Sylvain Chomet de 2002 ;
- les effets spéciaux « analogiques » ou traditionnels (simulation de phénomènes de la nature, utilisation sécuritaire d'animaux, explosions, etc.) : *Care of Magical Creatures*, making-of sur les animaux dans *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004), d'Alfonso Cuaron; le making-of de *Rashomon* (1950), d'Akira Kurosawa, sur l'importance de la pluie dans l'œuvre du cinéaste ;
- les effets visuels en CGI (*Computer-generated imagery*, ou images de synthèse): *The Polar Express* (2004), de Robert Zemeckis, et *An Epic at the Sea : The Making of Pirates of the Caribbean – The Curse of the Black Pearl* (2003), de Gore Verbinski ;
- les effets sonores : *Batman Begins* (2005), de Christopher Nolan, *Empire of Dreams – The Story of the « Star Wars » Trilogy* ;
- la musique : un spécial de la télévision japonaise sur *Le voyage de Chihiro* (2002), de Hayao Miyazaki, et *What a Glorious Feeling – The Making of « Singin' in the Rain »* (2002), du film homonyme de Stanley Donnen et Gene Kelly de 1952 ;
- le lancement du film en salles : le making-of de *Séraphin, un homme et son péché* (2002), de Charles Binamé, et *The Making of House of Flying Daggers* (2004), du film homonyme de Zhang Yimou ;
- des prix emportés : *Inside « The Wrong Trousers »* (2005), du court métrage d'animation de Nick Park de 1993, et *Making Life Beautiful* (1999), de Shannon McIntosh, making-of de *La vie est belle* (1998), de Roberto Benigni.

Dans un making-of court métrage, quelques-uns de ces éléments ne seront pas, d'autres ne seront que brièvement décortiqués. Peu importe la durée d'un making-of, même dans les plus longs, si un ou plusieurs de ces éléments ne peuvent être illustrés par des images attirantes, il n'y a pas d'intérêt à ce qu'ils y occupent trop de temps, voire à ce qu'ils y soient absolument.

L'indexicalité d'images et sons dans un making-of est essentielle afin d'attirer et de garder l'intérêt du spectateur. Pour qu'ils soient les plus vraisemblables et convaincants possible, la conception et l'exécution de cet hyperfilm doivent idéalement être simultanées à la production de son hypofilm. De cette manière, une caméra et des microphones peuvent être placés sur le plateau ou à d'autres endroits stratégiques pour ne pas manquer des moments importants. Lorsqu'un making-of est préparé longtemps après le lancement de son hypofilm, son producteur ne peut pas compter sur beaucoup, voir aucun, matériel inédit du tournage, alors il a souvent recours à des images statiques, des photos de plateau, du matériel d'archives personnelles et/ou des studios. Pour que la prise de vue de ces images ne soit pas trop monotone, quelques astuces doivent être mises en œuvre : par exemple, la caméra peut exécuter des mouvements subtils, ou il peut y avoir une ouverture ou une fermeture de l'angle de l'objectif, pour donner aux objets un effet de mouvement et les rendre davantage dynamiques.

Pour augmenter l'indexicalité dans un making-of ainsi que pour combler des vides laissés par l'inexistence de matériel inédit du tournage, en dehors des images statiques d'archives, on ajoute souvent des séquences de son hypofilm : elles donnent à voir au spectateur le résultat auquel a abouti le processus que l'on voit en coulisses. L'utilisation exagérée de séquences du montage final de l'hypofilm peut donner au spectateur la sensation de manque de matériel original pour l'édition du making-of, et conséquemment lui faire perdre l'intérêt de le regarder, surtout s'il est long. Pour cette raison, il vaut mieux qu'il y ait un équilibre entre la quantité de séquences de différentes sources dans l'édition d'un making-of. Un exemple bien réussi est celui de *Singing in the Rain* (1952), édité 50 ans après le lancement de l'hypofilm en circuit. Dans celui de *The Kid*, de Charlie Chaplin, de 1928, il n'y a presque pas d'autres images que celles de l'hypofilm ; or il dure 5 minutes, avec cette durée il ne perd pas d'intérêt, malgré la quasi-inexistence de matériel inédit.

Afin de garantir que le spectateur comprenne le plus possible les éléments d'un making-of, il y a souvent recours à des outils visuels fort didactiques, tels que des vignettes pour en séparer des sections, ou des sous-titres, pour identifier des personnages interrogés, des lieux et/ou des

moments où se déroulent les séquences présentées, des étapes de production décortiquées, etc. Les crédits d'entrevues doivent contenir non seulement le nom de l'interviewé, mais sa fonction, ou son titre dans le projet, ou encore le nom du personnage qu'il y interprète, dans le cas des acteurs.

Un making-of idéaltypique est un documentaire. Puis, en tant que tel, il appartient primordialement aux modes observationnel et expositif (que nous approfondirons dans la section 1.1.4.4. du présent chapitre), c'est-à-dire la participation du documentariste dans un documentaire de ce sous-genre est quasiment inexistante, car son but est de véhiculer un contenu avec autorité et objectivité. L'idéaltype du making-of présente toujours les fonctions du langage métasémiotique, référentielle et conative : il est un discours cinématographique informatif sur un autre discours de la même nature, puis la connaissance de son spectateur sur son sujet augmente après qu'il l'ait vu. Quelle que soit la fonction la plus marquante dans un making-of, il reste quand même dans le registre de l'objectivité ; du canal, du code et du destinataire du message, dans le schéma de Jakobson (nous en reparlerons davantage dans la section 1.2.2.).

Un making-of ne suit pas le récit de son hypofilm. Son but n'est pas de tout montrer, mais juste de donner assez d'indices pour que le spectateur s'y intéresse. Il doit donc même en cacher certains éléments narratifs, au risque de trop le banaliser. Il n'y a pas beaucoup de souci à ce que son temps narratif suive son temps diégétique non plus, sauf pour le début et la fin, qui doivent servir d'introduction et de conclusion de la production de l'hypofilm, afin de structurer le récit du documentaire avec une certaine logique. Le développement de l'intrigue, du fait même que les étapes de production ne sont pas chronologiquement linéaires pour la plupart (beaucoup sont même simultanées), se structure sans le souci d'une succession temporelle stricte.

Les personnages d'un making-of, c'est-à-dire les principaux participants du projet de son hypofilm, y donnent généralement des entrevues où ils parlent davantage de leurs expériences. Leurs voix peuvent extrapoler leurs espaces diégétiques, ce qui les transforme en narrateurs d'autres images, auxquelles leurs témoignages font référence.

Le narrateur classique, dont la voix off est porteuse d'une autorité en la matière, n'est pas un personnage indispensable dans un making-of. Or, assez souvent il y en a un, puis il est en général un homme, ni trop jeune ni trop vieux, à la voix grave, d'une articulation claire et précise, qui ne parle ni trop vite ni trop lentement. Cette voix n'est pas identifiable, mais parfois elle peut appartenir à un participant de l'hypofilm.

Il n'y a pas nécessairement de générique à la fin d'un making-of. Il n'est pas toujours scénarisé et réalisé par des professionnels spécifiques. En d'autres termes, il n'a pas d'« auteur » à proprement parler, il n'a été que produit et édité, c'est-à-dire, pour qu'il prenne forme, des images et des sons ont dû être captés et ensuite passer par les mains d'un éditeur, puis ce processus a dû se concrétiser grâce à quelqu'un, le producteur. Alors, les deux professionnels qui y sont crédités sont le producteur et l'éditeur, dans cet ordre, outre les techniciens. Le réalisateur et le scénariste peuvent être importants dans certains projets, mais ils ne sont pas essentiels. D'ailleurs, il n'est pas souhaitable d'associer un making-of à un artiste ou à un professionnel en particulier, pour ne pas attirer trop d'attention sur lui; un making-of est un sous-produit d'un autre énoncé, qui, lui, doit occuper la place centrale dans l'ensemble auquel tous les deux appartiennent. Un making-of n'a pas tout à fait de vie propre complètement indépendante de son hypofilm. Cela ne veut pas dire qu'il ne peut être visionné sans que l'on ait vu son hypofilm au préalable, ou que l'on ait l'intention de le voir après. Il fait juste plus de sens mis en relation avec cet autre film. Un documentaire de ce sous-genre n'est pas nécessairement un produit de mauvaise qualité, tout au contraire. Effectivement, il y a quelques exemples extrêmes qui ressemblent à des bandes-annonces long métrage déguisées en documentaire, mais d'autres rares cas sont très personnels, créatifs et originaux, artistiques même. Puis entre ces deux pôles opposés, il y en a qui sont très informatifs, proches d'un bon reportage journalistique télévisé. La qualité d'un making-of repose sur la pertinence et la portée de son contenu, puis la manière dont ce contenu a été agencé pour être présenté au public, ce qui peut faire preuve de beaucoup de professionnalisme de la part de son producteur et de son éditeur. Il a sa raison d'être et peut servir à son but de manière hautement qualitative.



Un making-of idéaltypique ne présente pas nécessairement une variété et une quantité importante de figures rhétoriques de style. L'ellipse et la métonymie sont toujours essentielles pour agencer les éléments dans le temps et dans l'espace. Son genre rhétorique est primordialement le délibératif et quelques fois l'épidictique, lorsque le travail d'un membre de l'équipe, surtout le réalisateur, est le sujet d'éloges dans le making-of ; et son style, sans aucun doute, est le simple, basé sur le logos. La rhétorique d'un making-of sera développée dans la section 1.2.3.5. du présent chapitre.

### **1.1.3.3. La portée du making-of**

D'autres produits de l'industrie culturelle que des longs métrages peuvent également avoir un making-of, tels que des concerts de musique, des pièces de théâtre, des spectacles de cirque, des films courts métrages, de vidéoclips musicaux, de pièces publicitaires, de téléseries, de documentaires télévisés, etc., certains qui n'impliquent pas nécessairement la médiation d'une caméra. C'est une raison pour que l'on évite de lier le contenu de ce sous-genre de documentaire exclusivement à l'arrière de la caméra lors du tournage dans la production d'un long métrage. Dans le présent travail, bien que nous soyons consciente qu'un making-of est ouvert à d'autres types d'hypotextes, nous allons nous limiter aux making-of de films de fiction longs métrages, car ils en sont les exemplaires les plus typiques dans leur genre.

Il y a d'autres formats de produits culturels, tels que des commentaires de professionnels impliqués dans la production ou d'experts en cinéma ou d'autres champs liés à l'hypofilm (qui peuvent jouer lorsque l'on visualise le film en DVD), ou d'autres hyperfilms, telles que d'entrevues entières, faites surtout avec les réalisateurs, incluses parmi les bonus de certaines éditions en DVD, qui peuvent avoir un but et un contenu similaires à ceux des making-of. Par contre, ils ne peuvent pas être considérés comme tels, car ils ne sont pas des documentaires.

### **1.1.3.4. Les éléments audiovisuels du making-of**

Les images en mouvement d'un making-of peuvent avoir été captées par une caméra placée derrière celle qui a tourné l'hypofilm ou encore dans des endroits où il n'y a pas de caméra tout simplement, mais elles peuvent également provenir d'autres sources, tels que des bouts d'entrevues, de scènes appartenant au montage final de l'hypofilm ou à d'autres films qui y



sont liés, d'images d'archives journalistiques, ou de collections personnelles, captées par des gens impliqués dans la production, etc. La qualité technique de ces images, par conséquent, varie selon la source utilisée. Parmi les images statiques que l'on trouve dans un making-of, les plus communes sont des photos : les dites « photos de plateau » (presque identiques à certains photogrammes du film, mais prises hors du tournage, en conditions contrôlées pour garantir la qualité du résultat final. Elles sont utilisées comme pièces publicitaires pour faire la diffusion du film), de photos d'archives journalistiques et de photos personnelles de participants du film. D'autres sources d'images peuvent en faire également partie : des pages de scénarios, des factures et des rapports de budget, le *story board*, des partitions de pièces musicales appartenant à la bande sonore, des illustrations du design de production, des dessins dans le cas de films d'animation. En d'autres termes, toute image et tout objet bidimensionnel appartenant à l'hypofilm peuvent se prêter à l'édition de son making-of.

Une petite remarque sur l'aspect technique : lorsque la caméra fait un mouvement sur un de ces objets, dans notre analyse nous ne considérerons pas ce plan comme une image en mouvement; pour cela, il faut que les objets encadrés soient impliqués dans une relation dynamique entre eux et/ou avec la caméra dans le plan en question.

Que ces images soient captées simultanément à la production du film ou postérieurement, qu'elles soient inédites ou non, qu'il y ait trop d'images statiques, ou provenant du montage final de l'hypofilm ou d'autres films, ce qui donne au spectateur l'impression que le making-of a été produit et édité de manière improvisée, ou si, au contraire, sa production avait été prévue lors du tournage même, cela ne fait pas d'un making-of un autre type de documentaire ou un autre produit culturel, à condition qu'il propose de décortiquer la production d'un film et qu'il le fasse objectivement.

En ce qui a trait aux éléments sonores d'un making-of, il arrive assez rarement qu'un exemplaire conventionnel présente des sons extradiégétiques, tel qu'une bande musicale par exemple, conçus et produits exclusivement pour son édition, à l'exception de la narration ou des entrevues avec des participants de la production, mais ces dernières sont généralement accompagnées par des images, ce qui les inclut dans la diégèse. Même les sons diégétiques ambiants d'un making-of, en règle générale, font également partie de la diégèse de

l'hypofilm. Dans un making-of artistique il peut arriver le contraire, par exemple c'est le cas des bruits de la forêt et quelques chansons chantées par des Indiens amazoniens dans *Burden of Dreams*, ce qu'ils ne font pas dans *Fitzcarraldo*, ou des témoignages audio de certains acteurs qui ne font pas partie de la production de *The Wild Bunch*, mais qui remplacent/représentent ceux qui étaient déjà décédés lors de la production du documentaire *An Album in Montage*. De toute manière, en général, le son d'un making-of est directement lié aux sources sonores de son hypofilm et utilisé de manière semblable, c'est-à-dire dans les mêmes contextes, pour procurer des sensations et des réactions semblables chez le spectateur, au même volume et degré d'importance par rapport à d'autres éléments coprésents, et ce, même parmi les exemplaires artistiques. Pour cette raison, dans notre analyse nous n'approfondirons le son que lorsque les sources sonores dans l'hypofilm sont distinctes de l'hyperfilm, et que cette distinction joue un rôle sémiotique important dans le making-of.

#### 1.1.3.5. Les formats de making-of

Les making-of n'ont pas de durée standard : il y en a qui ressemblent à des vidéo-clips, tel que celui de *La mauvaise éducation* (2004), de Pedro Almodovar, qui ne dure même pas 2 minutes, ainsi que d'autres plus longs qu'un documentaire long métrage conventionnel, comme celui de *Star Wars*, avec ses 151 minutes de durée dans sa version en DVD. Tous les making-of ne décortiquent pas nécessairement le processus de production d'un film au complet, ils peuvent être sous-divisés en chapitres, qui peuvent ou non être visualisés individuellement, tels que, par exemple, ceux de *Polar Express* (2004), de Robert Zemeckis, ou les « web documentaires » du DVD de *The Revenge of the Sith* (2005), dernière production de la saga de *Star Wars*, de George Lucas. Lorsqu'ils sont compartimentés de cette manière, ils peuvent ne pas former un ensemble, c'est-à-dire se restreindre à n'en illustrer qu'un élément ou une étape de production, tel que font les capsules sur la production de la trilogie *Bourne* (2002, 2004, 2007), les *James Bond* les plus récents, les *Harry Potter*, parmi tant d'autres. Si son but premier est d'englober des éléments extérieurs à ceux de l'hypofilm et de sa production, il n'est plus un making-of : il est un documentaire dans un sens plus large, dont le sujet touche de manière tangentielle à l'hypofilm. À titre d'exemple, nous pouvons citer deux documentaires à caractère plutôt sociologique, qui font partie des

bonus du DVD du film *Children of Men* (2006), d'Alfonso Cuarón : *The Possibility of Hope* et *Children of Men Commens by Slavoj Zizek*. Ils touchent au sujet central du film, c'est-à-dire le futur de l'humanité et sa menace d'extinction, mais non directement à la production du long métrage de fiction.

Un making-of ne s'intitule pas nécessairement « Le making-of de... » suivi du titre de l'hypofilm; la présence ou l'absence de l'expression dans le titre ne caractérise pas un documentaire comme un making-of. D'autres expressions telles que « les coulisses de... », « l'art de... », « l'histoire de... », etc. peuvent également y être employées à la place. Certains titres de making-of ne font aucune mention du titre de son hypofilm ou le font de manière indirecte, tels que *Burden of Dreams*, sur *Fitzcarraldo*, qui fait partie de notre corpus, ou *Lost in La Mancha* (2002), de Keith Fulton et Luis Pepe, making-of de *The Man Who Killed Don Quixote* (un projet de Terry Gilliam, inachevé à ce jour).

#### **1.1.4. Le making-of et le documentaire**

##### **1.1.4.1. Le making-of en tant que sous-genre de documentaire**

Revenons maintenant à notre définition heuristique du making-of. Tout d'abord, nous affirmons qu'un making-of est un documentaire. Cette affirmation, apparemment évidente, requiert quelques réflexions et éclaircissements pour être véritablement incontestable. Le point à attaquer, c'est une autre définition : celle de « documentaire ». Il va sans dire que c'est un genre cinématographique, mais ce n'est pas suffisant. Il est fréquemment opposé à la fiction, mais dire ce qu'il n'est pas ne contribue pas suffisamment à le définir; il faut dire dans quels aspects ces deux genres se distinguent (nous reviendrons sur ce point). Selon Bill Nichols<sup>4</sup>, il n'y a pas de définition catégorique du documentaire; elle change avec le temps et le développement du genre.

Son format peut changer énormément aussi, tel que peut changer, par exemple, la forme de plusieurs objets que nous appelons tous des « véhicules » : patins, bicyclettes, motocyclettes, voitures, camions, tracteurs, trains, montgolfières, avions, vaisseaux spatiaux. Ils gardent tous

---

<sup>4</sup> Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

néanmoins quelques caractéristiques communes. Nous avons choisi juste quelques exemplaires d'hyperfilms sur la production d'un film pour constituer notre corpus, puis cet échantillon est déjà la preuve de la variété qui règne dans ce genre cinématographique. Néanmoins, nous y reconnaissons des traits communs. C'est ce qui les définit comme des exemplaires non seulement d'un même genre, mais aussi d'un même sous-genre de film, les making-of.

Ce qui se maintient constant dans un documentaire selon Nichols, c'est le fait qu'il a toujours une vérité à montrer (nous en parlerons lorsque nous nous pencherons sur l'indexicalité des images et sons dans un documentaire), avec un but, une valeur morale, sociale, politique, ou autre. Puis la relation qui lie le documentariste à son sujet et à son public implique toujours une éthique, consécutive à des engagements, ainsi qu'à son style personnel. Le triangle de la communication dans un documentaire est formé donc de trois histoires : l'histoire du documentariste, l'histoire du film, et l'histoire du spectateur. Le documentariste se situe d'une manière ou d'une autre par rapport à une histoire, un sujet qu'il documente, dans le but de le présenter à un spectateur qu'il prévoit (ou souhaite) inciter à aller voir son film. Dans le cas particulier des making-of en général, son réalisateur peut ou non avoir une relation directe avec la production du film qu'il va décortiquer dans son documentaire. S'il l'a fait juste parce que la compagnie de distribution du film en DVD l'a engagé avec cet objectif, le documentaire peut avoir moins du style personnel de son réalisateur. Si, au contraire, il a été engagé par le réalisateur du film parce qu'il avait confiance en lui, tel que l'a fait Werner Herzog avec Les Blanc lors de la production de *Fitzcarraldo*, ou si le documentariste ressent une grande admiration pour le travail de quelqu'un de l'équipe de production du film, comme Paul Seydor montre son admiration pour Sam Peckinpah dans *The Wild Bunch : An Album in Montage*, ou encore, ce qui est beaucoup plus rare, si le making-of a été réalisé par la même personne qui a réalisé le film, comme Ingmar Bergman avec son *Fanny et Alexander*, et Wong Kar-Wai avec *@In the Mood for Love*, le making-of présente bien entendu de marques claires et nettes du style de son réalisateur. Tout cela veut dire que l'histoire du documentariste et l'histoire du film s'entremêlent. L'histoire du spectateur s'y lie dans la mesure où il a déjà participé à l'histoire de l'hypofilm, il l'a déjà parfois consacré, ou le documentariste veut qu'il soit dans l'histoire du film, à aller le voir en salle, à acheter le DVD

ou tout simplement à découvrir davantage sur sa production : c'est à lui que le documentariste du making-of veut montrer tant l'histoire de l'hypofilm que celle de l'hyperfilm, par conséquent la sienne également. Le spectateur a ses raisons pour regarder un documentaire de ce type, la principale semble être l'intérêt pour le cinéma et la curiosité de découvrir davantage de détails sur un film qui lui tient à cœur. Raison et émotion se mélangent dans toutes ces histoires.

Toujours selon Nichols, un discours historique sur le genre cinématographique du documentaire a été systématisé, analysé et écrit beaucoup plus tard après que ses premiers exemplaires aient été produits. Au tout début, personne n'avait l'intention d'« inventer » le genre, de construire un chemin afin qu'une tradition passe à exister dorénavant. Les premiers documentaristes ne voulaient probablement qu'exprimer leurs besoins d'expérimenter avec cette nouvelle forme et documenter la réalité par le biais de cette nouvelle invention technique :

« The effort to construct the history of documentary film, a story with a beginning, way back then, and an end, now or in the future, comes after the fact. It comes with the desire of filmmakers and writers, like myself, to understand how things got to be the way they are now. But to those who came before us, back then, how things are now was a matter of idle speculation.”<sup>5</sup>

Un processus semblable se passe avec tous les nouveaux médias, donc il ne pourrait en être autrement avec le making-of. Et puisqu'il est un produit assez récent, nous sommes immergés dans la confection de son histoire au moment même où nous écrivons le présent travail. C'est d'ailleurs une des raisons pour laquelle nous sommes justement disposée à le faire.

Dans l'histoire du cinéma, le *Cinema of attractions*, appelé ainsi par Tom Gummings<sup>6</sup>, correspond à la phase où les réalisateurs cherchaient à expérimenter avec la science et les possibilités techniques et langagières de ce nouveau médium et d'exhiber leurs expérimentations. Dans ce point spécifique, ils faisaient systématiquement ce que l'on voit dans les making-of d'aujourd'hui.

---

<sup>5</sup> Idem. p. 82

<sup>6</sup> Brown, Tom. 2007. 'The DVD of Attractions'? *The Lion King* and the Digital Theme Park. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* Vol. 13(2): 169–183.

#### 1.1.4.2. Documentaire X fiction : l'indexicalité d'images et de sons

Nichols nous explique que, au-delà du fait de raconter ou non une histoire, avec un début, un milieu et une fin, à travers des personnages dans un contexte spatiotemporel, bref de se structurer comme un récit – tous les deux peuvent l'être (nous reviendrons à ce point lorsque nous discuterons les éléments du récit dans un making-of), ce qui différencie les documentaires des films de fiction est la relation qu'établit le spectateur avec les images et les sons auxquels il accède lorsqu'il regarde ces deux grands genres cinématographiques. Les images et les sons d'un documentaire portent un caractère **indexical**, c'est-à-dire qu'ils sont des indices de la réalité davantage que ceux d'un film de fiction. Le **spectateur** croit qu'ils sont l'empreinte d'une vérité, de ce qui se voit dans le vrai monde, c'est lui, en regardant le film, qui leur confère cette vérité. En ultime instance, dans les cas limites c'est le spectateur qui fait d'un film un documentaire ou une fiction.

Pour comprendre davantage le concept d'indexicalité, il est indispensable d'aborder, même superficiellement, la sémiotique de Charles Sanders Peirce<sup>7</sup>, un des fondateurs du champ de recherche sémiotique. Sa plus célèbre trichotomie, et celle à laquelle on réduit parfois toute sa sémiotique, c'est **le signe en relation à son objet** : les signes se sous-divisent en icônes, indices (ou indexes) et symboles. Selon Peirce, représenter c'est être à la place de (quelque chose) tout simplement, être considéré comme étant ce quelque chose à la place de quoi se trouve le représentant. En ce qui a trait au signe, l'acte ou la *relation de représenter* peut être distinguée de *ce qui est représenté* : cette relation est ce qu'on appelle la *représentation*; ce qui est représenté est le *représentamen*.

- **Icone** : un signe qui se réfère à l'objet qu'il dénote en vertu de ses caractères propres. Il y a une relation physique directe entre le signe et la chose signifiée, c'est-à-dire que le représentamen a des caractères analogues à l'objet : c'est une relation de similarité. Ex. : les idéogrammes de l'écriture chinoise et japonaise, à l'origine des dessins qui ont été stylisés au cours de son évolution.
- **Indice ou index** : un signe qui se réfère à l'objet qu'il dénote en vertu du fait qu'il est directement affecté par cet objet: c'est une relation de contiguïté. Il y a une relation

---

<sup>7</sup> Peirce, Charles Sanders. 2000. *Semiótica*. São Paulo : Perspectiva.



de similitude ou d'analogie entre le signe et la chose signifiée. L'exemple classique est la fumée, signe de feu; or nous pouvons parler également de la photographie, empreinte des rayons de lumière sur la pellicule, partant de l'objet photographié, qui laissent ses marques sur la surface argentée.

- Symbole : un signe qui est constitué comme signe simplement ou principalement par le fait qu'il est utilisé ou compris de la sorte. La relation entre le signe et la chose signifiée est conventionnelle, habituelle. Il n'y a pas de naturalité, de motivation : c'est une relation de convention. Ex. : les mots que l'on est en train d'écrire sur ces feuilles.

Peirce dirait que l'icône est une « image possible », qui matérialise la « *species* » de l'objet qu'il émane; l'index, « image actuelle », est un *fragment* de cet objet et forme avec lui un ensemble ou une partie de cet ensemble, et le symbole, « image pensée », incorpore le « *ratio* » (la raison) qui émane de lui. De toute manière, pourtant, le signe selon Peirce ne donne pas à son utilisateur une familiarité ou la reconnaissance stricte de cet objet; ce qu'il lui en donne, c'est juste une représentation.

Toujours sur l'indexicalité dans le documentaire, Nichols affirme :

« We usually understand and acknowledge that a documentary is a creative treatment of actuality, not a faithful transcription of it. (...) individual shots and sounds, perhaps even scenes and sequences will bear a highly indexical relationship to the events they represent but (that) the film as a whole will stand back from being a pure document or transcription of these events to make a comment on them or to offer a perspective on them. » « Fiction films often give the impression that we look in on a private or unusual world from outside, from our vantage point in the historical world, whereas documentary films often give the impression that we look out from our corner of the world onto some other part of the same world. » « Documentary film often invites us to take on faith that 'what you see is what there was'. This act of trust, or faith, may derive from the indexical capacities of the photographic image without being fully justified or supported by it. For the filmmaker, creating trust, getting us to suspend doubt or disbelief, by rendering an *impression* of reality, and hence truthfulness, corresponds to the priorities of rhetoric more than to the requirements of science. »<sup>8</sup>

La photographie est un indice de l'objet photographié, elle n'est pas cet objet. Puis dans un making-of la caméra donne aux spectateurs le témoignage indéniable que les images et sons d'un film ne sont pas la réalité telle quelle : ils en sont une reconstruction créative. Si le spectateur d'un film de fiction se sent en dehors à regarder un monde privé ou étrange, et

---

<sup>8</sup> Idem. Pp. 38, 86 et 89

celui d'un documentaire voit de son coin une dimension différente du même monde auquel il appartient, celui du making-of en particulier se voit dans le décor, un monde auquel il n'appartient pas dans la fiction, mais auquel il a accès dans le documentaire, à se regarder lui-même en tant que spectateur de cette reconstruction créative de la réalité, le film. Au bout du compte, c'est pour lui que toute cette mise en scène est préparée. C'est une relation d'autoréflexion. Le spectateur croit à ce qu'il voit dans le documentaire, donc il accepte le caractère indexical des images et des sons du making-of. Il sait d'avance que les images et les sons de l'hypofilm ne sont pas tout à fait comme ils apparaissent. Alors, la confiance qu'il avait accordée à ces images et sons n'est pas brisée.

#### **1.1.4.3. Une caractéristique particulière du spectateur de documentaires**

Le spectateur de documentaires en général a également une autre caractéristique qui le distingue du spectateur de fiction : il cherche à augmenter son niveau de connaissances, quel que soit le sujet : les documentaires stimulent chez son spectateur l'« épistéphilie », c'est-à-dire un désir, un plaisir de savoir, de connaître, d'apprendre. Un lecteur de biographies désire connaître les détails de la vie de quelqu'un qu'il admire, parce qu'il en connaît le travail, ou une partie de sa vie, ou son importance historique, bref il veut en voir la « bigger picture ». De manière identique, le spectateur de documentaires cherche à avoir une vision plus globale, plus profonde du monde où il habite. Plus précisément, le spectateur de making-of cherche à connaître davantage le processus qui a donné comme résultat le film en question. Que la fiction du film lui ait plu ou non, cela n'a pas nécessairement d'importance dans son appréciation d'un documentaire dont cette fiction (ou sa construction) est le sujet, car de plus en plus de making-of réussissent à avoir une vie propre, indépendante de leur hypofilms (nous allons le voir dans l'analyse de notre corpus).

#### **1.1.4.4. Les modes du documentaire**

L'organisation d'un documentaire suit assez souvent la structure de « problem solving », proche de l'histoire de détective, avec une logique d'argumentation dont le but ultime est de convaincre le spectateur de son point de vue. Un problème ou des problèmes sont identifiés, puis des solutions possibles sont proposées, néanmoins la « voie » (à ne pas confondre avec la « voix ») du documentaire en a déjà choisi une comme la meilleure ou la seule possible. La



présentation du contenu d'un documentaire ne suit pas les mêmes conventions que celles d'un film de fiction. L'édition, par exemple, n'établit pas nécessairement de relations spatio-temporelles (continuity editing), mais plutôt des relations historiques dans la réalité. Elle est faite de façon à sembler invisible dans la fiction, mais pas nécessairement dans un documentaire, plutôt le contraire.

Toujours selon Nichols, les modes les plus communs d'un documentaire sont : le poétique, l'expositoire, le participatif, l'observationnel, le réflexif et le performatif. Ils ne sont pas présentés dans cette séquence par accident : elle correspond grossièrement à la chronologie dans laquelle ils se sont succédé au fil de l'histoire du genre, chacun en réaction directe aux caractéristiques de son antécédent. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a plus d'exemplaires d'un mode depuis que le subséquent est apparu, ou que cela représente une évolution dans le genre vers une plus haute qualité dans les films; au contraire, ils ne sont que des manières distinctes que choisit le documentariste d'établir un rapport avec la réalité et son public, de mettre en relation son histoire, l'histoire du film et l'histoire du spectateur. Il y a des exemples classiques de chaque mode, ainsi que des documentaires qui semblent partager des caractéristiques de plusieurs modes.

- A. Mode poétique : de par le moment historique où il est apparu, ce mode partage un terrain commun avec l'avant-garde moderniste, dans la façon de représenter la réalité à travers des fragments, des impressions subjectives, des associations floues, du flux de la conscience, des ruptures spatiotemporelles, même des incohérences. Il est le mode le plus enclin à sacrifier des conventions de continuité pour privilégier le rythme à travers le montage, à suivre des formes alternatives de connaissance au détriment du transfert d'information pure et simple, de la quête objective d'une solution à un problème, ou de prouver un point de vue. Dans ce mode, les éléments rhétoriques sont sous-développés.
- B. Mode expositoire : très argumentatif, ce mode est centré sur les processus rhétoriques. Dans un documentaire expositoire, le narrateur est souvent présent, à travers une voix off (la voix de Dieu), emblématique d'une autorité dans la matière et donc de neutralité, crédibilité et omniprésence. Il semble être capable de juger des questions historiques sans y être pris. Parfois il s'adresse directement au spectateur pour essayer de le convaincre de son point de vue. C'est le mode idéal pour transmettre des informations.
- C. Mode observationnel : contrairement aux documentaristes poétique et expositoire, qui s'inquiètent plus de la médiation qu'ils vont construire pour présenter leurs images à leurs spectateurs, l'observationnel cherche à enregistrer de manière la moins envahissante et perceptible possible la vie quotidienne de ses sujets. Pour lui, le plus important c'est la captation des images et des sons, et non pas la manière dont il va les présenter au public.

- D. Mode participatif : centré sur l'observation-participante, c'est-à-dire l'interaction entre le documentariste et ses sujets. Ils sont souvent soumis à des entrevues, ou peuvent même interagir avec lui de manière encore plus engagée.
- E. Mode réflexif : tel que le nom le dit, il cherche à promouvoir une réflexion sur le genre du documentaire en soi. Par conséquent, il éveille chez le spectateur une plus grande conscience du processus de représentation de la réalité à travers le film. Alors que le mode participatif est centré sur l'interaction entre le documentariste et son sujet, le mode réflexif est centré sur l'interaction entre le documentariste et son public.
- F. Mode performatif : défend que la connaissance est concrète et basée sur l'expérience personnelle de chaque individu, comme dans la tradition de la poésie, de la littérature et de la rhétorique, et non comme dans la tradition de la philosophie occidentale, et à partir de là, se propose de présenter des chemins vers la compréhension de processus plus généraux en fonctionnement dans la société. Contemplé avec un recul dans le temps par rapport aux autres modes, le mode performatif se permet de jongler entre l'expérimentalisme des poétiques et la rhétorique des observatoires.

Par rapport aux modes des documentaires, à partir de notre analyse nous allons chercher à montrer que les making-of conventionnels présentent davantage de caractéristiques des modes *expositoire* et *observationnel* que d'autres. Ainsi que dans le mode *expositoire*, dans un making-of conventionnel il y a souvent la « voix de dieu » comme narrateur. Ce qui conduit le documentaire, c'est le texte de la narration; les images sont là pour illustrer ce contenu verbal. Lorsqu'elles sont assez importantes hors du texte, elles peuvent être insérées dans l'édition sans une narration off qui les explique. Dans le mode *observationnel*, le documentariste essaye de disparaître du décor qu'il est en train de filmer, son intervention doit être la moindre possible, il n'exerce aucun contrôle sur ce qu'il enregistre. Dans ce sens, il s'approche d'un voyeur davantage que dans les autres modes. Dans la plupart des documentaires, ce mode peut susciter des questions éthiques sur l'observation que le réalisateur fait du sujet de son film. Dans le cas d'un making-of, les questions commerciales sont plus marquantes que les questions éthiques : camoufler, ou même cacher des querelles entre les vedettes en coulisses, des difficultés financières du projet, la tyrannie d'un réalisateur mégalomane, tout ce qui a de moins glorieux d'un succès commercial, ne compromet pas l'éthique d'un documentariste de making-of. Néanmoins, il peut prendre le risque d'en dévoiler avec plus ou moins de profondeur, ce qui peut donner plus de crédibilité à son récit de la production du film. Tout dépend de qui a payé pour la production du making-of et dans quel but.

Les making-of peuvent également suivre le mode poétique. C'est plutôt rare, mais c'est le cas, parmi d'autres, des trois exemplaires que nous avons choisis pour être analysés dans ce travail, que nous appelons des making-of artistiques. C'est déjà un premier élément qui peut les définir ainsi. Dans ces documentaires, nous reconnaissons que le contenu à transmettre n'est pas plus important que l'intention du documentariste de les présenter selon son style personnel. Le rythme du montage peut briser les règles du « continuity editing », témoignant de la créativité du réalisateur. Nous verrons tout cela en détail lors de l'analyse individuelle des making-of artistiques choisis.

## 1.2. L'art

### 1.2.1. L'art dans un documentaire

Nous pouvons discuter sur l'art et sa définition tout au long de la centaine de pages qui composent ce mémoire, sans aboutir à une conclusion objective et incontestable, ce qui ne constitue pas notre objectif de toute manière. Prenons alors la question posée par Roman Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale*, dans le chapitre consacré à la poétique en particulier : « *Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art?* »<sup>9</sup> (le texte original est en italique). Bien que dans le présent travail nous ne nous concentrons pas sur le langage verbal à proprement parler, nous pouvons en faire une projection sur d'autres formes de langage et poser une question semblable : *Qu'est-ce qui fait d'un message cinématographique une œuvre d'art?* Selon Jakobson, ce qui distingue l'art littéraire des manifestations linguistiques non artistiques, ainsi que d'autres arts, fait l'objet de la **poétique**. Or il affirme également qu'« un bon nombre de procédés qu'étudie la poétique ne se limitent pas à l'art du langage. »<sup>10</sup>, donnant comme exemples, entre autres, quelques œuvres graphiques et d'art plastique, une pièce de musique, une bande dessinée, et – ce qui nous intéresse plus particulièrement – un film : « Bref, de nombreux traits poétiques relèvent non seulement de la science du langage, mais de l'ensemble de la théorie des signes, autrement

<sup>9</sup> Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*, Paris : Éditions de minuit. p. 210

<sup>10</sup> Idem.

dit, de la sémiologie (ou sémiotique) générale. »<sup>11</sup>. Le propre nom donné au premier mode du documentaire chez Nichols, le mode poétique, confirme cette affirmation.

### 1.2.2. Les fonctions du langage dans un making-of

La fonction poétique du langage est celle où le message est centré sur lui-même. Beaucoup plus visible dans la poésie que dans la prose et dans d'autres formes de langage, il peut de toute manière être présent, car il n'est que la projection du principe d'équivalence de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique du discours. C'est-à-dire, tous les éléments constitutifs d'un énoncé dont la fonction prédominante est poétique sont mis en relation d'équivalence les uns avec les autres dans la continuité de cet énoncé. Puis cette équivalence fait partie intrinsèque de la construction de cette séquence énonciative. Tant dans la chaîne syntagmatique d'une phrase que dans le montage d'un film, les mots et les plans peuvent être en relation directe d'équivalence. Tel que des phonèmes ou des lettres qui se répètent dans les mots d'un sonnet de Shakespeare peuvent procurer à son lecteur une sensation quelconque, parfois cachée ou très subtile, des images d'une colonie de fourmis dans un documentaire sur un film tourné en Amazonie, qui n'ont apparemment rien à voir avec ce film-là, puisqu'elles n'y sont pas, sont très poétiques, car elles nous procurent des relations d'équivalence, pas toujours évidentes : le travail dur, tel que celui des fourmis, qui était nécessaire à la production de ce film; la richesse de la faune de cette forêt presque mythique qui lui sert de décor; la beauté de toutes ces images pure et simple. Le choix des éléments constitutifs d'un énoncé poétique n'est jamais le produit du hasard. Tout au contraire : il est le résultat conscient d'un fort travail de sélection, de beaucoup de réflexion et de recherche.

Toujours dans notre réflexion sur l'art, approfondissons un autre point important de la théorie de Jakobson qui concerne notre analyse : les fonctions du langage. Les making-of étant des documentaires, par principe la **fonction référentielle** devrait y être prédominante. Cette fonction peut être liée au mode *observationnel* du documentaire. La **fonction conative**, liée au mode *expositif* du documentaire, a un poids non négligeable dans un making-of également, non pas parce que son discours va inciter directement son destinataire à consommer des DVD; c'est plutôt sa présence ou son absence dans une édition en DVD qui

---

<sup>11</sup> Idem.

peut convaincre le consommateur de l'acheter, ainsi que de déterminer le prix du produit. Si l'on suit l'interprétation donnée par Jean-Marie Klinkenberg aux fonctions du langage de Jakobson<sup>12</sup>, la fonction conative servant aussi bien à convaincre le destinataire qu'à lui procurer une augmentation de connaissance, l'« épisthéphilie » dont parlait Nichols, nous pouvons affirmer que c'est tout à fait ce que le making-of permet au spectateur de faire. Cette interprétation, néanmoins, est sujet à des critiques, faites justement par Klinkenberg lui-même, dans le sens où elle rapproche démesurément la fonction conative de la référentielle. De toute manière, ce qui nous rassure dans toute cette réflexion est le fait que les documentaires en général, ainsi que les making-of plus conventionnels, restent plutôt du côté du **destinataire** et du **réfèrent** que du côté du destinataire, ou de l'émetteur dans le schéma de la communication de Jakobson.

Malgré que Jakobson lui-même ait défendu les traits communs entre le langage verbal et les autres manifestations sémiotiques, les fonctions du langage restent dans la tradition des études linguistiques, donc davantage appliquées à l'analyse de textes verbaux qu'à ceux formalisés dans toutes autres formes de langage. La **fonction métalinguistique**, par exemple, semble se restreindre à l'utilisation du discours verbal pour parler de lui-même. Or, la communication peut s'établir par des langages non verbaux aussi bien que par le verbal. Klinkenberg propose donc le terme **métasémiotique** au lieu de **métalinguistique**, pour donner une acception plus englobante à cette fonction. Puisque le making-of est dans son essence un texte en langage cinématographique sur la fabrication d'un autre texte formulé dans le même langage, il est par excellence metasémiotique. Il peut donc s'approcher également du **code** dans le schéma de la communication de Jakobson. Cette fonction du langage est directement liée au mode *réflexif* du documentaire.

La vaste majorité des textes ne présentent pas qu'une fonction du langage isolément, mais quelques-unes, sinon toutes, à des niveaux hiérarchiques variables. Dans le cas des making-of d'auteur, les fonctions référentielle, conative et métasémiotique du langage y sont, bien entendu, mais elles partagent leur degré d'importance avec d'autres. Suivant le mode poétique du documentaire, dans un making-of artistique la fonction **poétique** (liée non pas par hasard au mode du documentaire qui porte le même non) ou **émotive** y joue un rôle aussi

<sup>12</sup> Klinkenberg, Jean-Marie. 1996. *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles : De Boeck-Wesmael.

déterminant. Le choix esthétique des images et leur manipulation, la richesse des motifs et des scènes, le rythme de l'édition ainsi que les éléments structuraux du making-of, bref des choix faits par son créateur peuvent constituer des indices de sa présence dans son œuvre. C'est ce que nous allons chercher dans notre analyse.

### 1.2.3. Le langage cinématographique, la poétique et le making-of

#### 1.2.3.1. Qui est l'auteur d'un making-of?

À partir de la réflexion précédente, nous pouvons aller chercher d'autres éléments qui sont souvent présents ou qui caractérisent les œuvres d'art, car ils sont directement liés à la poétique. Puisqu'il s'agit d'une expression de beauté faite (conçue, émise ou transmise) de manière préméditée et intentionnelle, elle requiert évidemment l'intention, les moyens, l'effort d'un individu, d'un sujet, d'un **auteur**. L'œuvre d'art est donc marquée par la subjectivité, le style, la créativité de son auteur, son originalité, ses qualités esthétiques, tout emmenant un caractère d'universalité, qui fait qu'elle est acceptée par des gens de diverses cultures, indépendamment de son temps. Un film d'art en particulier est structuré selon les caractéristiques du langage et de l'esthétique cinématographique; un documentaire, puis un making-of artistiques également.

Pour approfondir ce point de notre démarche théorique, dans les prochains paragraphes, nous allons suivre le chemin tracé par Jean Mitry (1965) dans *Esthétique et psychologie du cinéma*<sup>13</sup>. Dans la littérature, les arts plastiques, la musique, il n'y a aucun doute sur qui est l'auteur d'une œuvre. Or, cette certitude ne fait pas l'unanimité dans tous les arts. Dans l'architecture, par exemple, parmi les éléments constitutifs d'une cathédrale ni les sculptures ni les vitraux n'ont normalement été conçus par l'architecte. Toutefois, il en est indubitablement l'auteur parce qu'il en a conçu le projet dans son ensemble. De forme semblable, l'auteur d'un film n'est pas celui qui en a conçu les objets de scène, les vêtements des personnages, les décors; ni celui qui en a écrit le scénario ou en fait la production, si cela a été sa seule participation au projet. On a tendance à attribuer le rôle d'auteur d'un film exclusivement à son réalisateur, alors que, selon Mitry, on devrait plutôt le considérer comme

<sup>13</sup> Mitry, Jean. 1990. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris : Éditions universitaires.

celui qui a le plus participé à sa conception : la mise en scène, la rédaction et le découpage du scénario ainsi que la production, parmi les étapes les plus importantes. Ce rôle n'est pas toujours nécessairement celui du réalisateur. Dans notre corpus, nous avons constaté qu'effectivement la réalisation, l'écriture du scénario, la production exécutive ou parfois même le montage ou la cinématographie de l'hypofilm sont signées par un seul professionnel. Cette caractéristique renforce la subjectivité et la présence d'un style personnel, auxquelles nous allons nous attacher comme une des marques de l'art dans ces exemples. En ce qui a trait à l'hyperfilm, le making-of, il souffre des marques de cette subjectivité et du style de l'auteur de l'hypofilm. Ces documentaires ont aussi leur auteur, avec leurs styles personnels et leurs esthétiques. Nous allons en voir plus en détail dans l'analyse de chaque exemplaire.

#### 1.2.3.2. Le langage

Par rapport à d'autres arts, ce n'est pas que dans la question de l'auteur que le cinéma diffère. Dans la littérature, par exemple, nous avons trois éléments constitutifs distincts : un pour définir l'instrument qui crée sa dialectique particulière, qui est le *verbe*; le moyen d'en diffuser le résultat, qui est *l'imprimerie*; et l'art d'utiliser cet instrument, qui serait la *littérature* proprement dite. Dans le cinéma, l'image animée, le fait cinématographique, puis l'art cinématographique (ou le fait filmique), équivalents de ces trois éléments, ne sont désignés que par un seul mot : le *cinéma*. Cette fusion de termes rend plus complexe l'analyse de ces éléments dans un énoncé cinématographique.

Pour continuer dans cette même ligne de pensée, nous pouvons nous questionner si le cinéma, tel que la littérature, a un langage propre. Alors, qu'est-ce qu'un langage? Nous avons tendance à considérer seulement le langage verbal. Pourtant, Jakobson avait déjà entamé une réflexion sur ce sujet, que Mitry parvient à pousser davantage. Les images filmiques, telles que les mots et le verbe, n'étant pas une simple représentation ou reproduction d'une réalité, mais un moyen de transmettre des idées, le cinéma peut être considéré comme un art qui a un langage. Une des différences avec le langage verbal est le fait que l'image filmique et ce qu'elle signifie n'ont pas une relation univoque, telle que les mots et leurs signifiés dans leur acception de dictionnaire. Nous ne pouvons pas repérer



toutes les significations possibles d'une image filmique telle que nous avons la possibilité de faire avec des mots. De surcroît, dans ce langage, la réalité concrète n'est plus *représentée* par des symboles ou des graphismes, de manière statique ou comme si le flux du temps s'était arrêté à une fraction de seconde précise, telle qu'elle l'était dans la peinture et les autres arts plastiques; au cinéma, elle est *présentée*, en mouvement, en relation spatiotemporelle. Puisque ce langage doit être toujours élaboré, il est par définition et par nature plutôt lyrique que rationnel. Il est le langage de la poésie plutôt que celui de la conversation, car les images, telles que le poème et le roman, laissent toujours une marge d'indétermination à ce qu'elles expriment. Plus ces images sont suggestives, plus on pourrait considérer le film auquel elles appartiennent comme artistique.

Un langage est un moyen d'expression dont le caractère dynamique suppose le développement temporel d'un système *quelconque* de signes, d'images ou de sons, l'organisation dialectique de ce système ayant pour objet d'exprimer ou de signifier des idées, des émotions ou des sentiments compris dans une pensée mouvante dont ils constituent les modalités effectives. » « ... si l'art traduit le mouvement, il le *signifie* plutôt qu'il ne l'exprime. Et il ne le signifie que parce que, justement, il ne le possède pas. Le cinéma, tout au contraire, ne le signifie pas : il le *représente*. S'il signifie, c'est avec le mouvement, *au moyen* du mouvement. Là où celui-ci était une fin, ce n'est pour lui qu'un commencement.<sup>14</sup>

### 1.2.3.3. L' image photographique

Le mouvement dont on parle au cinéma n'est qu'une illusion obtenue à partir de la projection à un rythme très précis, de 1/24 seconde, de photogrammes dont les images sont enregistrées avec un décalage qui ne cause pas de sauts perceptibles à l'œil nu<sup>15</sup>. Parlons donc maintenant de ce photogramme qui est projeté pour créer l'illusion de mouvement, l'unité la plus indivisible du cinéma : l'image photographique. Elle a beau *présenter* l'objet photographié et non pas le *représenter*, toutefois elle implique une myriade d'éléments et de concepts : cadre, champs, intensité d'éclairage, ombres et lumières, volumes, ouverture du diaphragme, quantité de lumière, emploi de la pellicule, choix d'objectifs, noir et blanc ou couleurs, textures, etc. Tous ces éléments sont décidés par un individu, témoignent donc mécaniquement d'un regard subjectif et manifestent certaines qualités esthétiques. Tel que

<sup>14</sup> Idem. pp. 33 et 36 (l'italique fait partie de l'original)

<sup>15</sup> Boswell, David et Thompson, Kristin. 2003. *Film Art – An Introduction*. New York : McGraw Hill. 7<sup>th</sup> ed. p. 2.



nous l'avons déjà dit, cette image est un indice, qui n'est pas identique à l'objet représenté et qui n'est pas un autre objet : elle fixe une certaine perception de cet objet sur un support bidimensionnel ou le projette sur une surface bidimensionnelle, avec toutes les conséquences que cela peut avoir, c'est-à-dire qu'elle en représente la forme en soustrayant la substance et ses dimensions dans l'espace. Tout ce qui est vu dans l'image est reconnu à partir de la perception de la mémoire. Donc, plus les images filmiques sont riches, plus elles sollicitent la mémoire du spectateur, son réservoir de connaissances **encyclopédiques**<sup>16</sup>.

Contrairement au roman, le film ne permet pas au spectateur de créer la réalité représentée : elle y est présente. Or, parfois, ce n'est pas ce qui est dans le cadre qui compte, mais plutôt le contraire. Au cinéma, jamais ou très rarement une image signifie quelque chose isolément : elle est en relation avec d'autres images. Selon Eisenstein, cité par Mitry :

Nous utilisons ainsi une structuration sensuelle ou affective de la pensée. Au lieu de l'effet « logico-informatif », nous obtenons un effet émotionnel, une pensée établie sur une émotion et non sur un raisonnement intellectuel. [...] *Est signifié tout ce qui est hors d'un moment filmique et qu'il est nécessaire d'actualiser en lui.* [...] Un signe conventionnel ne reprend valeur au cinéma que dans la mesure où il est nié; c'est-à-dire, de quelque manière, ridiculisé. [...] le signe c'est le lorgnon (objet) et le signifié, la faillite du régime (idée). La signification est une « forme » mentale ; c'est le résultat de l'implication de l'objet dans un contexte choisi et qui fait que cet objet signifie ceci et non cela. [...] *il n'y a de signification que lorsque le signe est susceptible d'entendement.* Cet entendement – au cinéma – n'implique aucune traduction verbale immédiate. Il va de soi dans la mesure où il est simplement *logique*. »<sup>17</sup> (l'italique appartient à l'original).

#### 1.2.3.4. Le making-of en tant que récit

Étant donné que les éléments du récit sont très stricts, mais ouverts à des combinaisons les plus inusitées, et les making-of étant des récits, ils peuvent atteindre un haut niveau d'originalité selon les règles combinatoires que son auteur choisit de suivre. Dans *Les images du récit*, Philippe Sohet nous donne un aperçu de ce qui est un récit : une histoire (dimension sémantique), racontée d'une certaine façon (dimension syntaxique), dans un contexte communicationnel précis (dimension pragmatique) à l'aide d'un support singulier (dimension

<sup>16</sup> Klinkenberg, Jean-Marie. 1996, p. 108

<sup>17</sup> Mitry, Jean. 1965. Pp 68, 70, 72.

médiatique)<sup>18</sup>. Dans ses dimensions sémantique et syntaxique, Jean-Michel Adam identifie des éléments composants suivants, plus ou moins autonomes les uns des autres:

- « une succession d'événements
- une unité thématique (au moins un acteur sujet)
- des prédicats transformés
- un processus (intégration dans l'unité d'une action)
- la causalité narrative d'une intrigue
- une évaluation finale explicite ou implicite »<sup>19</sup>.

Dans un making-of, il y a plusieurs étapes de production d'un film qui s'enchaînent plus ou moins directement, toutes liées dans un projet commun. Cet enchaînement est plus visible lorsque la séquence chronologique est très marquée, par exemple dans *Une année au front – Les coulisses de « Un long dimanche de fiançailles »* (2005), de Julien Lecat, making-of de *Un long dimanche de fiançailles* (2004), de Jean-Pierre Jeunet, où chaque nouvelle étape de production est signalée graphiquement par une date, en sous-titre en bas d'écran. Or il y a toujours des éléments de production qui ne se succèdent pas, mais qui se déroulent parallèlement. Dans ce cas, ce sont l'unité d'action et l'unité thématique qui garantissent la cohésion du récit. Les personnages du making-of, contrairement aux personnages de fiction, sont des acteurs, des techniciens, des artistes, des gens d'affaires, etc., qui interprètent leur propre rôle dans la production de l'hypofilm. La transformation qui s'y opère est celle de la non-existence du film à son exécution, puis l'évaluation finale, lorsqu'elle est explicite, est donnée par sa conclusion et peut aller jusqu'à la reconnaissance du public ou de la critique.

Le récit classique est structuré dans la séquence narrative suivante : « entrée/préface – situation initiale – complication – actions – résolution – situation finale – évaluation finale »<sup>20</sup>. Pour ce qui est de l'appartenance du making-of au champ du récit, intuitivement nous pouvons dire que tous les éléments répertoriés ci-dessus s'y trouvent. L'intrigue/complication peut être parfois intense, tout dépendamment du degré de réalisme avec lequel le making-of se propose de dévoiler les coulisses de la production de son hypofilm. De toute façon, nous soutenons que le making-of constitue un récit dont la transformation est toujours celle de la non-existence du film à son existence, c'est-à-dire la conclusion de sa production. Puis pour

<sup>18</sup> Sohet, Philippe. 2007. *Les images du récit*. Québec : Presses de l'Université du Québec. p. 20

<sup>19</sup> Idem p. 24

<sup>20</sup> Idem.

aboutir à cette fin, l'équipe de production a toujours des contraintes, plus ou moins grandes, à surmonter, sinon le cinéma ne serait pas un art d'une si haute complexité. Ces contraintes servent à créer l'intrigue. Dans un making-of non conventionnel, cette intrigue peut avoir une tout autre dimension, pas nécessairement dépendante exclusivement des contraintes surmontées lors du tournage, mais plutôt des éléments plastiques, esthétiques, sémiotiques qui régissent la construction de leurs récits.

Toujours selon Sohet, le récit, ainsi que toutes les formes de narrativité, doit avoir un sens. Ce sens est atteint par deux voies successives, ou deux passages. Avant d'y entrer complètement, nous situons le récit dans une autre dimension : en tant que *mise en intrigue*. Dans sa *Poétique*, Aristote propose une structure ternaire propre à l'épopée, mais qui sera valable aussi à la tragédie et à plusieurs autres genres artistiques : *mimésis* – *muthos* – *catharsis*. La *mimésis* est l'imitation de la réalité; le *muthos*, l'histoire, la fable, ou bien le récit ; la *catharsis*, c'est la purgation, l'épuration des émotions provoquées par l'œuvre chez le spectateur. C'est dans le *muthos* qui se déroule l'intrigue, donc le récit. Dans la phase de *mimésis*, il y a trois opérations en constant mouvement d'interdépendance : la préfiguration, la configuration et la refiguration, aussi appelées *mimésis* 1, 2 et 3. De la *mimésis* 1 (l'amont du récit), à la *mimésis* 2 (le récit), le passage est fait par l'auteur ; de la *mimésis* 2 à la *mimésis* 3 (l'aval du récit), c'est au tour du lecteur, ou du spectateur. En d'autres mots, c'est l'auteur qui *préfigure* les faits de la réalité et les agence dans une *configuration* quelconque, qui sera *refigurée* par le spectateur. Le but ultime d'un making-of conventionnel serait donc de montrer comment le réalisateur de l'hypofilm a fait le passage de la *mimésis* 1 à la *mimésis* 2, le processus de préfiguration de l'auteur afin de donner une configuration au récit filmique : c'est là où se situe l'intrigue. Un making-of artistique dépasse le passage exécuté par le réalisateur du film et avance vers la préfiguration de son auteur. Puis le making-of a également une influence sur la *catharsis* que le spectateur fait à partir du visionnement du film : en sachant comment il a été fait, le spectateur comprend davantage les émotions qu'il lui a procurées.

Sohet nous rappelle que la pensée humaine, selon Jérôme Bruner, se divise en deux modes cognitifs, le paradigmatique et le narratif. Le premier est le mode de la loi, du principe scientifique ; le dernier est le mode du récit. Contrairement aux lois, une histoire peut être

ouverte à différentes interprétations. Le film, en tant qu'histoire, appartient au mode narratif, tandis que le making-of pourrait être considéré comme une manifestation du mode paradigmatique au sujet du mode narratif de la pensée. Les making-of artistiques ont leurs propres lois, si l'on peut les appeler ainsi : ils se trouvent entre ces deux modes de pensée.

L'être humain semble lié naturellement au mode narratif. Ce mode est intimement lié à la pensée causale et à l'intention qui existait déjà chez nos ancêtres préhistoriques. Si le principe du cinéma est l'image en mouvement et rien de plus (le son est venu bien plus tard), nous pouvons nous demander pour quelle raison la juxtaposition de deux images a donné naissance à une histoire. Peut-être que pour la même raison qui a fait que le premier homo sapiens a représenté des scènes de chasse à travers des images d'animaux à multiples pattes, précurseurs des bandes dessinées contemporaines, en leur donnant l'effet de mouvement : pour raconter l'histoire de cette scène, pour la transformer en récit. L'homme a besoin de s'exprimer narrativement, de remplir le passage du temps avec des événements, de communiquer avec ses semblables à travers des histoires.

Tel que le roman, le film suit les règles de construction du temps du récit, c'est-à-dire qu'il se subdivise en temps de l'énoncé et temps de l'énonciation, ou bien en temps de la narration et temps de la diégèse. Le premier est la séquence linéaire où les événements sont racontés ou montrés au destinataire. Dans le roman, c'est la séquence de chapitres ou de pages à travers laquelle le lecteur accède aux faits de l'histoire ; dans une œuvre audiovisuelle, c'est la séquence à laquelle a abouti le travail de montage ou l'édition finale. Le temps diégétique, pour sa part, est l'ordre chronologique où se placent les événements de l'histoire, qui ne suit pas nécessairement l'ordre dans lequel ils sont racontés, soit par écrit, soit en langage audiovisuel. Le temps de la narration peut être postérieur ou simultané au temps de la diégèse. Il ne peut jamais y être antérieur : l'on ne peut pas avoir accès à un fait et le raconter avant qu'il n'arrive. Le temps du making-of, plus particulièrement, est toujours postérieur aux deux temps du film. Son temps par excellence est le passé.

#### **1.2.3.5. Le making-of et la rhétorique**

En termes de discours, tant le langage littéraire que le cinématographique peuvent présenter des figures de style : métaphores, synecdoques, ellipses, syllepses, répétitions, oppositions,

antithèses, périphrases, hyperboles, énumérations, gradations, suspensions, etc. Toutes peuvent être exprimées non seulement par des mots, mais aussi par des images, car elles sont la manifestation de structures de la pensée, non de la parole<sup>21</sup>. Elles appartenaient au domaine de la littérature seulement parce que le langage verbal était jusqu'à très récemment le seul à travers lequel l'être humain pouvait exprimer des idées, des émotions, des sentiments, etc. Dans le présent travail, nous allons chercher à identifier et à analyser certaines de ces figures, puis en prouver la qualité esthétique qu'elles procurent aux auteurs des films de notre corpus.

Encore dans les termes de la **rhétorique** classique, mise à part la présence des figures de style, rappelons-nous que certains modes du documentaire se prêtent davantage à l'emploi des procédés rhétoriques que d'autres. Les making-of conventionnels suivent un **style** plutôt **simple**, basé sur le *logos*, tandis que le making-of d'auteur peut être de style **élevé**, basé sur l'*éthos*, c'est-à-dire dont la **fonction expressive** du langage est prédominante. L'**édification du discours**, c'est-à-dire les stratégies de composition de ses **parties**, l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio* et l'*actio*, peuvent également distinguer les making-of conventionnels des making-of artistiques. La phase de l'*inventio* (terme qui ne doit pas se traduire par « invention », au risque de perdre son acception originelle, de découverte de quelque chose déjà existant plutôt que de création d'une nouvelle chose), c'est l'étape où le destinataire du discours va rechercher des arguments, des preuves pour convaincre son destinataire d'accepter son point de vue. N'oublions pas que la rhétorique est née de l'art oratoire judiciaire dans la Grèce antique, d'où l'importance donnée aux procédures argumentatives. Dans la phase de la *dispositio*, ces arguments et ces preuves seront ordonnés, structurés ensemble, suivant des règles préétablies. C'est dans la phase suivante, l'*elocutio*, que le style personnel du destinataire du discours va se manifester, de par ses choix de vocabulaire, de constructions de phrases, ainsi que l'emploi des figures de style. Puis dans la phase de l'*actio*, le discours est finalement prononcé, matérialisé. Même si toutes ces phases s'appliquaient au discours verbal à l'origine, elles peuvent parfaitement être transposées à d'autres langages, tels que le cinématographique. Dans les making-of traditionnels, puisque suivant les *modes observationnel* et surtout *expositif* du documentaire, la recherche de preuves et même d'arguments pour présenter un point de vue au sujet de l'hypofilm, ainsi que la manière dont

---

<sup>21</sup> Mitry, Jean, 1990. pp. 34-35

ils se structurent dans le résultat final, c'est-à-dire les phases de l'inventio et de dispositio y sont cruciales. Dans les making-of poétiques, par contre, c'est la phase de l'elocutio qui gagne davantage d'importance. De toute façon, c'est l'actio, le discours matérialisé, que nous allons analyser.

Il y a trois **genres** de discours dans la rhétorique classique : le judiciaire, le délibératif et l'épidictique. Chacun d'eux se caractérise par un type d'acte social, le jugement de la pertinence ou de la réussite de tel acte, le choix d'une perspective temporelle et d'une typologie du discours. Dans l'analyse des documentaires en général, les trois genres importent (à définir). Or, dans une analyse des making-of en particulier, les genres **délibératif** et **épidictique** nous intéressent davantage. Dans le discours délibératif, l'acte social est une *action*, la pertinence est l'*utilité*, la technique discursive est l'*exemple*, et la temporalité, le *futur*. Dans l'épidictique, ce sont l'*éloge* ou la *critique*, le *beau*, l'*amplification*, et le *présent*, respectivement. Le genre délibératif peut s'appliquer au making-of si, dans la même ligne de pensée adoptée dans l'analyse de la fonction conative du langage, le terme d'action ne se limite pas à des engagements physiques de la part de son exécutant, mais s'il inclut également des processus de changement dans sa pensée, dans son esprit. Un making-of peut inciter des jeunes spectateurs de film à devenir des professionnels du cinéma, ou aider des critiques de films ou des professeurs en communication à mieux comprendre l'objet avec lequel ils travaillent, ou promouvoir encore d'autres actions. Or, ce n'est pas leur but premier. Parfois, un making-of va faire l'apologie de quelqu'un, par exemple le réalisateur de l'hypofilm, tel que fait Paul Seydor avec Sam Peckinpah dans *The Wild Bunch : An Album in Montage*, suivant donc le genre épidictique proposé par la rhétorique grecque. Dans un grand nombre de making-of ce genre de discours est utilisé.

### 1.3. Une petite nomenclature cinématographique

Juste avant de clore le présent chapitre, parlons de la *structure de l'image filmique*. Dans notre analyse, nous devons souvent avoir recours à des termes et des expressions de la nomenclature du champ cinématographique, qui parfois ne sont pas employés de la même manière dans différents pays et à des époques différentes. Les noms ont beau changer, ce qu'ils dénotent ce sont les mêmes données. Il faut donc choisir une nomenclature uniforme

avant de l'employer. Pour ce faire, nous suivrons les propositions de Jean Mitry dans *Esthétique et psychologie du cinéma*, ainsi que de Catherine Saouter (1998) (dont certaines stratégies d'analyse, que nous avons apprises dans le cours d'approches sémiotiques en communication COM7017, nous ont inspirée également dans le présent travail) dans son œuvre *Le langage visuel*<sup>22</sup>, avec quelques compléments tirées de *Film Art – An Introduction*, de David Bordwell et Kristin Thompson<sup>23</sup>.

**Champ**, selon Mitry, est tout ce qui est encadré par la caméra ; plus elle est proche des objets, moins le champ est étendu. **Contrechamp** c'est l'image symétriquement inverse au champ, la prise de vues est gardée au même plan, mais elle est faite en direction opposée. Nous pouvons donc affirmer qu'un contrechamp n'existe qu'en relation d'opposition à un champ. Le **champ-contrechamp**, tel que le nom le décrit très bien, c'est le passage d'un champ à son contrechamp de manière alternée. Dans un **demi-contrechamp**, au lieu de prises de vues décalées de 180°, elles ont un rapport angulaire quelconque entre 180° et 90°, qui marque une vue de profil.

Toujours selon Mitry, le **plan** est l'unité filmique, constituée par une série de photogrammes qui montrent une action unique ou un angle de vision, dans un seul encadrement. Il inclut la position des acteurs par rapport à la caméra, ainsi que, par extension, celle des spectateurs, dont le regard est dicté par l'objective.

Les plans peuvent être classés de manière distincte selon leur distance des motifs et le niveau de détail avec lequel ils sont montrés. Nous avons choisi la typologie de Saouter en détriment de celle de Mitry dans ce cas, parce que cette dernière présente un niveau trop détaillé de sous-divisions, ce qui ne serait pas utile ou nécessaire dans notre analyse. Les **types de plan fixe**, selon Saouter, sont :

- **Plan de grand ensemble / plan d'ensemble** : nous sommes à une grande distance du motif, ce qui nous renseigne sur l'espace dans lequel est inscrit ce sujet en particulier, où aucun détail n'importe. Utilisé pour des paysages. Englobe les plans **lointain** (ou long shot), **général** (ou plan de grand ensemble),

<sup>22</sup> Saouter, Catherine. 1998. *Le langage visuel*. Montréal : XYZ.

<sup>23</sup> Bordwell, David et Thompson, Kristin. 2003.



**d'ensemble** et **d'ensemble rapproché**, ainsi que le **plan moyen** (où les personnages sont vus de la tête aux pieds) dans la typologie de Mitry.

- **Plan américain** : les personnages y sont vus à la hauteur des genoux. Englobe les plans **mi-moyen** (ou rapproché) et **américain** de la nomenclature de Mitry. Ce plan est appelé ainsi parce qu'il fut créé par les Nord-Américains, pour mieux montrer les revolvers dans les films de western (dans la nomenclature française, proposée par Mitry, les personnages sont vus à la hauteur de la ceinture, ce qui ne serait pas assez bas pour atteindre ce but). En réalité, il y a peu de différence en termes de détail et de contextualization/décontextualization entre ces deux plans, c'est pour cette raison que nous sommes d'accord avec Saouter, et optons pour les assembler dans un seul type.
- **Plan rapproché** : les personnages y sont vus au niveau du buste, les objets à une faible distance. Plus la caméra est proche, plus l'on accède à un niveau de détail, mais on perd le contexte. Il est appelé le **premier plan** par Mitry.
- **Gros plan** : les personnages sont vus au niveau des épaules, les objets d'une distance très intime. C'est l'entrée dans le détail, la perte complète du contexte. Cette nomenclature chez Saouter englobe aussi le **très gros plan** (ou close-up) de la nomenclature de Mitry : c'est la vue en très grand détail d'un objet ou d'une partie d'objet ou d'un personnage.

Selon le type de plan, les distances changent également entre le motif encadré et le regard de la caméra et, par extension, du spectateur. Dans un plan d'ensemble, Saouter l'appelle une **distance publique** ; dans les plans intermédiaires, la distance est **personnelle** ; dans un gros plan, elle est dite **intime**.

La caméra peut être placée à la même hauteur de l'objet ou de personnage en cadre. Or elle peut aussi former un **angle** avec lui. Tant Mitry que Saouter emploient la même typologie pour le classer. Lorsque la caméra est placée à un niveau de hauteur supérieure que l'objet, nous avons une image en **plongé** ; lorsqu'elle est placée à un niveau inférieure, l'image est dite en **contre-plongée**. Nous trouvons que ces types de plans sont particulièrement utiles pour établir des relations hiérarchiques ou de pouvoir entre des personnages, les puissants normalement regardant les impuissants de haut et vice-versa.

Avec le développement technique dans le domaine et l'invention d'équipements tels que la grue, le *dolly* et le *steadycam*, il est devenu de plus en plus facile d'exécuter des **mouvements de caméra**. Ces nouveaux dispositifs permettent son déplacement dans toutes les directions, sans que l'on puisse classer ces mouvements systématiquement sauf, grosso



modo, comme le propose Mitry, lorsqu'elle est fixée sur un point, mais exécute un mouvement de rotation horizontale, le plan s'appelle **panoramique** ; et lorsqu'elle est sur un mobile qui se déplace, reproduisant le mouvement d'un train ou d'autres véhicules, le plan s'appelle un **travelling**.

Un autre mouvement, mais de nature distincte, est le **zoom**. Boldwell et Thompson nous rappellent qu'il ne s'agit pas d'un changement de position de la caméra par rapport au motif, mais de fermeture ou d'ouverture de l'angle de vision de l'objective utilisée dans la prise de vue. L'effet visuel qu'il procure chez le spectateur est également distinct de celui du travelling : les éléments autour du motif central ne sortent pas du plan lors d'un zoom in, et des motifs lointains n'entrent pas en cadre lors d'un zoom out, ce qui arrive quand il y a un vrai déplacement physique de la caméra par rapport à son motif.

La **séquence**, selon Mitry, c'est un ensemble d'images consécutives sur un même événement, qui ont lieu dans un même décor, peu importe les changements de plans qui puissent se produire dans sa durée. Étroitement lié aux mouvements de caméra, le **plan-séquence** est un même plan continu de la caméra au cours d'une seule prise de vue, dans laquelle il y a un changement continu d'angles et de points de vue, mais toujours sujet aux conditions du montage. Avec l'apparition de nouveaux appareils et le développement de la technologie numérique, les contraintes de mouvement et la limite d'extension de pellicule comportée dans une bobine ne sont plus un obstacle pour exécuter exhaustivement cette sorte de plan, comme ce n'était pas possible quelques années auparavant, lorsqu'Alfred Hitchcock tourna son classique *La corde* (Pope, 1948), par exemple.

Selon le type de lentille utilisée, quelques caractéristiques de l'image vont nécessairement changer. Par exemple, la **profondeur de champ** : plus l'angle de l'objective est ouvert, plus grande sera la distance dans laquelle les objets seront en focus, donc visiblement clairs; et vice-versa : plus l'angle est fermé, plus petite sera la distance où nous pouvons distinguer clairement les motifs. Le **jeu de profondeur** peut donc changer en fonction de cet angle.

La transition entre deux images peut se faire de plusieurs manières. La plus commune, c'est le « changement brusque de séquence », plus connu sous le nom de **cut** tout simplement, qui est le « Passage brusque, sans liaison, d'une séquence à

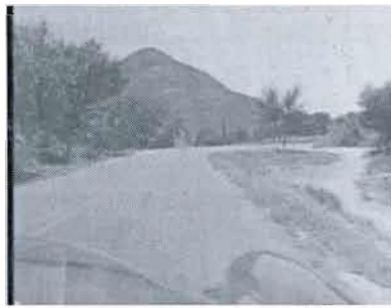
l'autre », tel que défini par le Grand dictionnaire terminologique de l'Office québécois de la langue française. Une autre forme de transition aussi utilisée est le **fondue enchaîné**, ou *dissolve* en anglais, c'est-à-dire l'« effet cinématographique par lequel une image disparaît progressivement tandis qu'apparaît la suivante en surimpression ». La **fermeture en fondue** ou le **fondue à l'ouverture**, ou *fade-out* et *fade-in* en anglais, s'en différencie parce qu'il s'agit respectivement d'un « effet visuel d'obscurcissement ou d'éclaircissement graduel de l'image ». Un peu plus rare, mais aussi important dans notre recherche est le **volet**, ou *wipe*, qui se caractérise comme une « substitution progressive d'une image à une autre suivant une ligne de séparation mobile qui peut présenter des caractères divers, dans ses contours ou sa netteté ». Chacune de ces transitions peut être porteuse de signification, donc être un signe dans le montage d'un film ; c'est le contexte qui va déterminer son sens.

Le chapitre de notre mémoire que nous venons de développer a eu pour but de présenter des approches méthodologiques et théoriques qui guideront l'analyse de notre corpus. Il y aura des points spécifiques qui serviront à tous les exemplaires de making-of, conventionnel et artistique, ainsi que d'autres qui n'en concerneront qu'un ou quelques-uns. Il y en aura sur lesquels l'analyse serait redondante, surtout dans les making-of artistiques, car malgré les spécificités de chacun ils se ressemblent énormément dans quelques traits essentiels. Pour cette raison, nous approfondirons davantage l'analyse de l'un d'eux au lieu de répéter les contenus, tout en justifiant notre choix de procéder ainsi. Ceci étant dit, nous abordons désormais l'analyse proprement dite.

## CHAPITRE II

### THE WILD BUNCH: AN ALBUM IN MONTAGE

#### 2.1. Premières impressions



Dès la première image qui surgit après le générique initial de *The Wild Bunch: An Album in Montage*, le spectateur ressent qu'il y a quelque chose qui sort de l'ordinaire dans ce making-of : il est en noir et blanc. Il s'agit d'un paysage bucolique au bord d'une route, filmé en plan-séquence, à partir de la fenêtre frontale, très sale, d'une voiture en mouvement. De la musique instrumentale et joyeuse, folklorique peut-être, constitue la bande sonore. C'est le seul élément qui nous permet d'inférer le lieu dont il s'agit : le Mexique. Il n'y a aucune autre bande son sur ces images-là jusqu'à la 23<sup>e</sup> seconde du film, lorsqu'une voix off masculine, en anglais britannique, se met à raconter comment débute le tournage du western *The Wild Bunch*, de Sam Peckinpah, en mars 1968.

#### 2.2. L'hypofilm

*The Wild Bunch*, titre original de *La horde sauvage*, est l'histoire d'un groupe de hors-la-loi vieillissants au Texas en 1913, qui tente de faire un dernier grand coup avant de pouvoir se

retirer de cette vie d'aventuriers, mais qui sont coincés de tous les côtés : les temps changent et rendent leurs affaires de plus en plus difficiles ; un détachement formé de chasseurs de prime, commandé par Deke Thornton (Robert Ryan), l'ancien partenaire du meneur de la bande, Pike Bishop (William Holden), emprisonné à cause de la témérité de Bishop mais libéré temporairement à condition de le faire capturer, les poursuit sans arrêt. Après une embuscade, la horde cherche refuge au Mexique, chez un de ses membres, Angel (Jaime Sanchez), puis, dans une opération fantastique qui implique entre autres l'explosion d'un pont, ils volent d'un train un chargement d'armes de l'armée des États-Unis pour le vendre à un général de la contre-révolution mexicaine, Mapache (Emilio Fernandez). Puisque celui-ci a tué son père et est devenu amant de son ancienne conjointe, Angel ne prend pas sa part de l'argent dans l'affaire, en échange d'une boîte d'armements qu'il donne à un groupe de révolutionnaires indiens de son village. Mais il est dénoncé au général par la mère de sa bien-aimée (qu'il avait tuée par jalousie en la surprenant avec son nouvel amant), capturé et abandonné dans les mains de l'ennemi par ses anciens collègues. Fatiguée des chasseurs de prime à leur trousse, la horde retourne se réfugier au village du général Mapache, mais après avoir vu Angel se faire torturer, ils décident de le réclamer. Le général le tue, ils tuent le général. Son armée, acéphale, aurait pu les laisser partir s'ils ne réagissaient pas, mais ils décident joyeusement de plonger dans cette bataille perdue d'avance, leur chant du cygne. Une fois tout terminé, les chasseurs de prime arrivent et prennent leurs dépouilles; Thornton ne prend que l'arme de Bishop, le seul objet de valeur pour lui. Désormais libéré de sa charge, il rejoint un vieillard, Sykes (Edmond O'Brien), unique survivant de la horde, qui va rejoindre les révolutionnaires mexicains.

Deux flashbacks sont insérés dans ce récit : l'arrestation de Thornton, dans un bordel, où Bishop réussit à s'échapper en sautant par la fenêtre, et la mort de la femme mexicaine que Bishop aimait, tuée par son mari, qui l'avait abandonnée, mais qui revient et les surprend ensemble. Une douleur à la jambe qui tourmente Bishop est expliquée par le fait que cet homme l'avait atteint d'une balle à ce moment-là. Encore une fois, il s'échappe. Ces deux séquences ont été le sujet d'une grande polémique, coupées de la version américaine de *The Wild Bunch* lancée en circuit commercial (gardées dans la version européenne, puis remises dans la version restaurée de 1995). Sans elles le spectateur ne peut saisir toute la profondeur

du personnage et voir jusqu'à quel point ses motivations et sa culpabilité l'enrichissent et l'approchent de Sam Peckinpah.

### 2.3. Le documentaire et son auteur

Ce documentaire de 34 minutes a été lancé au cinéma en 1996, c'est-à-dire 27 ans après la sortie en salles de son hypofilm, soit 28 ans après le tournage qu'il décortique, déjà dans un moment où les making-of se font de plus en plus nombreux. Son réalisateur, Paul Seydor, monteur, cinématographe et historien de cinéma, est un grand admirateur de Sam Peckinpah, ainsi qu'un expert de son œuvre. Il a écrit et a édité un livre consacré dans la matière : *Peckinpah: The Western Films*, publié en 1980 et republié en 1997, sous le titre *Peckinpah: The Western Films – A Reconsideration*<sup>24</sup>. Seydor joua un rôle fondamental dans la restauration de *The Wild Bunch* en 1995, d'abord en convainquant les dirigeants du studio de la viabilité du projet, ainsi qu'en travaillant comme consultant. Le seul documentaire qu'il a réalisé est *The Wild Bunch: An Album in Montage*, dont il signe également le scénario, le montage et la production. Cette dernière, il la partage avec Nick Redman, producteur, réalisateur, scénariste et musicien anglais, qui en fait également la narration. Ce making-of s'est trouvé en nomination aux Oscars pour le meilleur documentaire court métrage en 1996. Le titre fait directement référence à un autre ouvrage reconnu sur le polémique cinéaste : *Peckinpah: A Portrait in Montage*, du scénariste et réalisateur Garner Simmons<sup>25</sup>, dont quelques passages sont empruntés à des témoignages qui l'enrichissent.

Lorsqu'un making-of est fait sur une production qui date de quelques décennies, il y a une préoccupation de la part des concepteurs de transmettre les informations sur sa genèse, mais il n'y a pas toujours assez d'images originales et intéressantes pour couvrir un récit trop détaillé. Dans la plupart des cas, la décision de produire un making-of est due au fait qu'il est proposé dans un médium nouveau, qu'il célèbre un anniversaire de lancement, ou sa restauration, etc., c'est-à-dire, que c'est une stratégie de marketing, et le but du making-of est fort commercial. La solution la plus simple pour régler ce problème, c'est d'avoir recours à des photos de plateau, des entrevues avec les survivants de la production, qui ne ressemblent

<sup>24</sup> Peckinpah: *The Western Films – A Reconsideration*. 1997. Chicago, University of Illinois Press.

<sup>25</sup> Simmons, Garner. *Peckinpah: A Portrait in Montage*. 1982. Austin, University of Texas Press.

plus à ce qu'ils étaient à l'époque du tournage, et surtout d'y inclure beaucoup de séquences extraites de l'hypofilm. Cela peut facilement donner au spectateur la sensation de déjà-vu, de manque de ressources, le fatiguer avec des répétitions et lui faire perdre l'intérêt pour un tel documentaire.

*The Wild Bunch: An Album in Montage* a été produit suite à la découverte d'un matériel brut noir et blanc, muet, d'une qualité assez douteuse, sur le tournage de *La horde sauvage*, après un ménage dans les voûtes des studios Warner, probablement dans le processus de restauration du film et du lancement en 1995 de la version du réalisateur (*director's cut*), de 145 minutes (selon Seydor lui-même dans son livre sur Peckinpah, le film fut victime d'un processus quasi hors contrôle de mutilation, autorisée par le producteur Phil Feldman, qui céda aux pressions du studio et des propriétaires de salle de projection pour que le long métrage soit plus court, permettant une séance de plus par journée et augmentant les profits de toute la chaîne de distribution. Puisque ce processus commença après le lancement officiel, presque chaque cinéma aux États-Unis fit ses propres coupures, à partir d'une version master originale qui servait de référence à tous, ainsi que la version européenne, qui n'a pas été touchée, à partir desquelles la restauration put avoir lieu). Cette version intégrale est incluse dans le coffret du film en DVD, dont fait partie également le documentaire de Seydor.

Malgré la question commerciale dans laquelle est impliqué ce making-of, il a été produit d'abord et avant tout par un admirateur du film et de son auteur, pour être lancé en tant que documentaire au cinéma et avoir une vie propre, indépendante, et non comme un appendice d'une œuvre qui, 27 ans après son lancement, n'est plus si connue de la plupart des spectateurs. C'est pour toutes ces raisons qu'il garde l'intérêt d'une pièce authentiquement artistique, puis qu'il a été choisi pour composer le corpus de notre projet.

#### **2.4. Le récit de *The Wild Bunch: An Album in Montage***

*The Wild Bunch: An Album in Montage* raconte **verbalement**, bien que de manière succincte, elliptique et pas dans un ordre chronologique strict, comment se déroula grosso modo l'étape



du tournage de *La horde sauvage* dans son ensemble. Nous soulignons le caractère verbal de ce récit parce que les images et les sons n'y correspondent pas nécessairement (nous verrons pour quelle raison lorsque nous présenterons les sources audiovisuelles de l'hyperfilm). Le documentaire nous montre les séquences suivantes, dans cet ordre :

1. L'arrivée de l'équipe sur le lieu du tournage
2. La préparation du tournage de la séquence de la marche de la horde vers sa dernière bataille
3. La préparation du tournage de la séquence de la dernière bataille
4. Le départ de la horde du village d'Angel
5. Le mécontentement de Peckinpah avec le manque de professionnalisme de ses acteurs dans le tournage de la séquence de la querelle après l'embuscade
6. L'ouverture, où les enfants brûlent les fourmis qui attaquent le scorpion
7. L'intrigue secondaire des deux chasseurs de prime qui se comportent comme des homosexuels
8. La préparation du tournage de la séquence de l'explosion du pont
9. La fin du tournage.

Dans quelques-unes de ces séquences, ou malgré elles, des réflexions sont faites par les participants du projet, sur le film, ses personnages et les relations qu'ils établissent entre eux, le génie créateur et la dure routine de travail du réalisateur, sa relation avec son équipe, etc. Tous ces témoignages contribuent énormément à la compréhension de cet hyperfilm, ainsi que de son hypofilm, mais ils ne font pas nécessairement partie intégrante du moment du récit dans lequel ils s'insèrent.

L'ordre dans lequel se succèdent les séquences dans le making-of ne nous permet pas de savoir si leurs tournages eurent lieu ainsi ou dans un ordre différent, et, si c'est le cas, dans lequel. Un grand nombre de séquences n'y sont pas non plus. Tout ce que nous pouvons affirmer, c'est que le récit suit un cours logique, avec un début, un milieu et une fin. Il se structure dans une succession d'événements qui débutent par l'arrivée de l'équipe au Mexique et qui aboutit à la clôture de cette étape de la production, après le tournage de la séquence la plus complexe de tout le film, soit l'explosion du pont ; il y a une unité thématique, des acteurs sujets dans un même lieu au même moment; des prédicats transformés, c'est-à-dire des défis surmontés, des réussites professionnelles et personnelles ; une intégration dans l'unité d'une action ; la causalité narrative d'une intrigue, dans ce cas la mauvaise réputation

de Peckinpah, qui l'empêche d'exercer son métier en totale liberté ; puis une évaluation finale explicite, sous la forme de reconnaissance de la valeur du film ainsi que de son réalisateur : « Peckinpah had been fired off his last feature, after creative disputes with his producer. The new film was the first he had been hired to direct in three years. It became "The Wild Bunch", and it would change the face of cinema. »

Le récit de l'hyperfilm ne suit ni le récit de l'hypofilm ni ne nous permet de le découvrir entièrement. Ce n'est pas son objectif. Le montage, c'est-à-dire le temps narratif de *The Wild Bunch: An Album in Montage* ne suit pas le temps narratif de son hypofilm, ce qui est la règle plutôt que l'exception dans une production cinématographique, le tournage s'adaptant aux exigences du plateau ou des lieux de tournage davantage qu'au scénario.

Dans le récit de ce documentaire, le personnage principal est sans le moindre doute Sam Peckinpah. Tous les autres personnages ne sont que des rôles de soutien, dont la participation sert surtout à réitérer l'importance du réalisateur. Il est pertinent à ce point de souligner que ce making-of présente plusieurs manières distinctes de représenter des personnages : les participants de l'hypofilm, y compris Peckinpah. Ils donnent leurs témoignages directement ou indirectement pour le documentaire, ils y sont identifiés de plusieurs manières, c'est-à-dire par différents personnages. Nous pouvons dire qu'il y a plusieurs niveaux de représentation de personnages dans *The Wild Bunch: An Album in Montage*, qui incluent des témoignages authentiques et des interprétations d'acteurs, donc des manifestations spontanées de parole ainsi que des répliques mémorisées et répétées. Nous approfondirons davantage cette question lorsque nous discuterons de l'élocutio dans la rhétorique de ce making-of.

Le narrateur y occupe une place un peu plus importante, non seulement parce qu'il guide le spectateur à travers le récit, mais parce qu'il est l'un des coproducteurs du documentaire. Son accent étranger contribue à donner au making-of un caractère international, à rompre des frontières qui pourraient contraindre la contribution de Peckinpah au cinéma de son pays d'origine exclusivement, ainsi qu'il nous rappelle le fait que le cinéaste a effectivement travaillé en Grande-Bretagne au milieu de sa carrière. Cette allusion sera plus développée



dans la section de ce mémoire consacrée aux figures de style rhétoriques présentes dans ce making-of.

## **2.5. L'indexicalité dans *The Wild Bunch: An Album in Montage***

Pour ce qui a trait à l'indexicalité des images dans ce making-of, justement parce que leur qualité technique est douteuse, le spectateur ne les remet pas en question en tant que preuve de ce qui s'est passé sur le plateau de tournage de *La horde sauvage*. Lorsque des caméras domestiques ou de circuit interne de sécurité captent des images importantes, du point de vue journalistique ou juridique, même si la caméra tremble épouvantablement, que la définition est très basse, le son presque inaudible, etc. le public réagit devant ces images-là avec une grande ouverture, une volonté de croire à la vérité qu'elles transmettent, de les accepter comme indices de la réalité devant laquelle était placée l'objectif qui les a captées. L'absence de couleur ne compromet pas cette indexicalité non plus, parce qu'elle fait non seulement partie de ce manque de qualité qui sert à convaincre le spectateur de la valeur indexicale des images, mais permet aussi un contraste esthétique et sémiotique avec les séquences extraites directement du montage final de l'hypofilm.

Dans certaines images il n'y a que des soldats mexicains, à cheval ou à pied, ou dans leurs tentes : ils travaillèrent comme figurants dans l'hypofilm. Ces images-là pourraient être prises pour des images d'archives de préparation militaire de l'État mexicain, auxquelles le documentariste a eu recours pour couvrir la narration de son film. Or, les caractéristiques de ce matériel (éclairage, texture, style d'encadrement, etc.) sont exactement les mêmes que celles des autres séquences visuelles où il n'y a pas de soldats, mais des acteurs, des techniciens de cinéma, etc. Par conséquent, le spectateur croit à ce qui est dit dans le texte de la narration, c'est-à-dire que toutes ces images appartiennent à un ensemble de prises de vue.

L'indexicalité dans *The Wild Bunch: An Album in Montage* va parfois au-delà des images pures et simples : elle atteint la relation que ces images établissent avec l'élément verbal de ce documentaire. Par exemple, il est monté d'une telle manière que le spectateur puisse avoir l'impression d'entendre Sam Peckinpah parler, bien que les images brutes sont muettes. La

voix d'Ed Harris (interprétant Sam Peckinpah) dit : « The point of the film is to take this façade of movie violence and open it up... », sur un plan en mouvement qui inclut cette image :



Le générique final de *The Wild Bunch: An Album in Montage* est aussi plein de contenu que tout le reste du documentaire. À part les noms des professionnels qui ont participé à la production, qui y sont crédités, il y a encore des bouts audio de séquences de l'hypofilm, quelques fois édités avec des effets sonores (écho, répétition), ainsi que des témoignages. Visuellement, cette partie du documentaire est composée de photos, qui ne représentent pas seulement des scènes du film, mais aussi la vie personnelle de Peckinpah : elles forment ainsi l'*album* du titre du film. Les dernières sont les suivantes :



La musique du making-of est créditée comme étant la même bande sonore de l'hypofilm, c'est-à-dire l'originale composée par Jerry Fielding, en nomination aux Oscars. Toutefois, il y a une pièce qui se joue dans l'hyperfilm qui ne s'entend pas dans l'hypofilm : celle qui ouvre le making-of. La plupart des séquences du documentaire dont la correspondante dans le film est insérée, sont sonorisées par la musique qui joue dans l'hypofilm : le thème militaire pour la séquence de la marche de la horde vers le village de Mapache, la bataille finale, l'explosion du pont. Il y a des bouts de séquences où il n'y a que la narration ou des témoignages, et aucune musique de fond. Quelques images de gens anonymes, à manipuler des pièces d'équipement, sont insérées dans des séquences où il n'y a pas de texte de narration. Des

dialogues de l'hypofilm servent également à couvrir les images brutes, suivant le même principe de l'utilisation d'une bande musicale, mais en y ajoutant d'autres éléments qui y créent une atmosphère psychologique. Dans la séquence de la préparation du tournage de la bataille finale, par exemple, le son de la séquence originale de l'hypofilm, c'est-à-dire le son édité, est inséré de manière à faire semblant qu'il s'agissait du son original de ces images brutes. Cette source sonore est synchronisée avec la séquence du film lorsqu'elle est insérée dans ce matériel brut.

## 2.6. Les modes du documentaire et les fonctions du langage

À première vue, la voix off du narrateur, neutre et omniprésente, porteuse d'une autorité capable de convaincre le spectateur de la valeur de l'hypofilm et du génie de son réalisateur, semble faire de *The Wild Bunch: An Album in Montage* un documentaire tout à fait en mode **expositoire**, où la fonction du langage prédominante est **conative**, dont le but ultime, donc, est de convaincre le spectateur de toute cette argumentation. Cette constatation n'est pas fausse, mais elle ne rend pas compte de toute la complexité de ce making-of en termes de modes du documentaire auxquels il peut appartenir. *The Wild Bunch: An Album in Montage* présente des caractéristiques qui peuvent le classer comme **poétique**, **observationnel** et **réflexif** ainsi qu'expositoire.

Ce documentaire n'est pas explicitement chargé de la subjectivité de son auteur ; or elle y est : le matériel brut qui lui donne origine garde des petits défauts techniques qui procurent une crédibilité chez le spectateur. Ils sont une preuve de sa valeur historique, la vitesse avec laquelle ces images sont éditées a été manipulée afin de faire un clin d'œil au style du réalisateur qui est le sujet principal de ce making-of, les images statiques y sont encadrées d'une manière à être dévoilées petit à petit et produire ainsi également le sens de la découverte chez le spectateur. Le texte de la narration et des témoignages est le produit du choix de son scénariste, basé sur d'autres textes, provenant d'un domaine qu'il maîtrise, le littéraire. Toutes ces traces de subjectivité caractérisent *The Wild Bunch: An Album in Montage* donc comme un documentaire **poétique**, où la fonction du langage prédominante est également la **poétique**.

Le documentariste n'était pas présent au tournage du matériel visuel qui donna origine à son film. Cela lui donne plus d'aisance dans le trait subjectif de ce matériel, cela l'empêche de participer et d'établir des relations de complicité avec ses sujets. De ce fait, il n'avait que la possibilité d'en faire un documentaire en mode **observationnel**, où la fonction du langage prédominante est la **référentielle**. Ce qui est tout à fait vrai, par contre, en ce qui concerne les témoignages, le documentariste exerce sa charge non seulement de subjectivité, tel que nous avons pu le constater, mais aussi de réflexion sur les conventions du sous-genre de documentaire qu'est le making-of. (Cet aspect sera développé en profondeur dans la section de notre mémoire consacrée à l'élocutio de cet hyperfilm.) Dans cet aspect en particulier, par conséquent, nous pouvons affirmer que *The Wild Bunch: An Album in Montage* est aussi un documentaire en mode **réflexif**, où la fonction du langage prédominante est **métasémiotique**.

## 2.7. La rhétorique dans *The Wild Bunch: An Album in Montage*

### 2.7.1. Le style et le genre

Tel que nous avons pu le voir, *The Wild Bunch: An Album in Montage* présente certaines caractéristiques qui pourraient le définir comme un documentaire en langage référentiel ainsi que poétique. Pour cette raison, nous ne pouvons pas établir un seul style rhétorique dans lequel il s'insérerait, mais plutôt deux styles prédominants, soient le **simple** et l'**élevé**.

Le genre rhétorique de ce making-of par contre est clair : c'est l'**epictique**. Paul Seydor est un profond admirateur de Sam Peckinpah, et laisse son admiration transparaître dans son documentaire. Peckinpah avait une très mauvaise réputation, d'un metteur en scène excentrique, colérique, toujours sous l'effet de l'alcool ou de drogues, mais dont le génie créateur lui permettait non seulement de continuer à travailler, malgré les constants et nombreux conflits qu'il créait autour de lui, mais de réaliser des chefs-d'œuvre cinématographiques. Dans *The Wild Bunch: An Album in Montage* Seydor mentionne que Peckinpah avait été congédié de son projet précédent après des désaccords avec son producteur, puis que cela l'avait empêché de travailler pendant 3 ans jusqu'à ce que le

tournage de *La horde sauvage* voit le jour. Dans un autre moment, William Holden fait référence à la voix « menaçante » de Peckinpah. Avant de clore le documentaire, le narrateur lui attribue la réputation de torturer ses acteurs. Toutes ces remarques, généralisées, mais jamais très approfondies, où la mauvaise réputation de Peckinpah est mise en évidence, s'équilibrent ou expliquent même peut-être le génie créateur du cinéaste, extrêmement exigeant avec lui-même et avec ceux qui travaillaient avec lui, d'une sensibilité tellement exacerbée qu'il en pleurait caché dans un coin à la fin d'un tournage. Et d'un talent hors du commun, responsable de films remarquables, tel que *La horde sauvage*, sa plus grande réussite artistique.

### 2.7.2. Les figures de style

Puisque le scénario de ce making-of fut écrit par quelqu'un avec de l'expérience dans le domaine de l'écriture littéraire et non seulement cinématographique, dans la présente section de notre mémoire nous ne nous limiterons pas à analyser les figures de style audiovisuelles de ce documentaire, mais également les figures de style verbales.

Le making-of au complet est une grande **analepse**, c'est-à-dire un retour en arrière dans le temps, mais cette figure est particulièrement visible dans certains passages du scénario, tel que « In those days there was no way to fake a stunt like this with computer graphics. (...) timing was everything, paramountly for the safety of stuntmen and horses, but also because retakes were not possible. », et « And the studio paid the town to delay the installation of electric power six months, until filming could be completed. ». Malgré ce décalage dans le temps entre l'hypofilm et l'hyperfilm, ou peut-être grâce à lui, d'autres passages se manifestent comme des **prolepses**, c'est-à-dire, une anticipation : « It became 'The Wild Bunch', and it would change the face of cinema. », « His final cut would contain over 3600 shot-to-shot edits, more than any other color film made up to that time and perhaps ever. », ce qui semble continuer d'être tout à fait vrai jusqu'à nos jours.

Dans le texte de la narration, plusieurs **allusions** sont faites à des films de Sam Peckinpah : « Peckinpah had been fired off his last feature after creative disputes with his producer. The

new film was the first he'd been hired to direct in three years. » fait allusion à *Major Dandee* (1965), un long métrage dont Peckinpah signe également le scénario, que Gérard Camy appelle une « expérience douloureuse »<sup>26</sup>. Dans la toute première phrase de la narration, « In march of 1968 an American film company travelling south by convoy converged upon a small town in northern Mexico called Parras, to begin shooting a new western for Warner Bros. », la façon dont l'équipe se rend sur le lieu du tournage ne semble pas si importante, sauf qu'elle fait allusion à un autre film de Peckinpah, *Convoy*, de 1978. L'accent britannique du narrateur, Nick Redman, pourrait être tout à fait accidentel, mais il peut être considéré aussi une allusion au fait que Peckinpah ait travaillé quelques années en Grande-Bretagne, lorsqu'il réalisa *Les chiens de paille* (*Straw Dogs*, 1971), son seul long métrage qui n'appartient pas au genre western.

Or l'allusion que nous trouvons la plus remarquable, qui semble passer inaperçue, est le témoignage suivant d'Ernest Borgnine dans *Peckinpah – A Portrait in Montage*, de Garner Simmons, mais qui ne fait pas partie du making-of :

« Now there is only one thing that really bothered me about Sam Peckinpah, and that was the fact that whenever he worked he'd always have those bloody (dark) glasses on so you could never see his eyes. [...] So, anyway, one day [...] we have this scene where [...] Pike (Bishop) is saying that he wanted to make 'one last big score and then pull back' [...] And I say, 'They'll be waiting for us', and Pike answers, 'I wouldn't have it any other way.' So the scene goes a little further, and then, just before I go to sleep, I say, 'Pike, I wouldn't have it any other way either.' Then after I had delivered that line, instead of rolling towards Bill (William Holden) and putting my face in the camera, I rolled the other way so that my back was toward the camera. And then there was this prolonged silence, and the camera kept rolling and rolling and I thought : What the hell happened? Did Sam Fall asleep? And then finally from Sam I hear, 'Cut!' but there is a distinct quaver in his voice. So I waited [...], then I turned over and looked at Sam, and there were tears rolling down behind those dark glasses. »<sup>27</sup>

Il y a très rarement du silence dans un produit audiovisuel nord-américain récent. Néanmoins, aux 9'21'' de *The Wild Bunch: An Album in Montage* il y en a, suivi d'un « Cut » quasi inaudible prononcé par Sam Peckinpah (interprété par Ed Harris) et complètement ignoré

<sup>26</sup> Camy, Gérard. 1987. *Sam Peckinpah – Un réalisateur dans le système hollywoodien des années soixante et soixante-dix*. Paris, L'Harmattan. p. 39

<sup>27</sup> Simmons, Garner. 1982. p. 95

dans les sous-titres ainsi que dans une transcription du scénario trouvée sur Internet<sup>28</sup>. Dans plusieurs images de cet hyperfilm, Peckinpah porte des lunettes noires.

Partout non seulement dans le texte de la narration, mais aussi dans les témoignages, il y a des **paradoxes** sur Sam Peckinpah. Sa personnalité difficile et son génie artistique forment une combinaison parfaite pour donner des ailes à l'utilisation de cette figure de style pour le décrire. En voici quelques exemples (nous avons souligné quelques mots clés) :

- « Sam said in this very calm but menacing voice » (William Holden);
- « Because Sam may be very hard to work for, but he is an enormously creative human being. And that's what really separates the men from the boys. » (Edmond O'Brien);
- « The end of a picture is always the end of a life » (Sam Peckinpah);
- « I'm exhausted when I see it. I'm literally exhausted for hours. And all it is, really, is a simple adventure story. » (Sam Peckinpah);
- « Peckinpah's genius for improvisation made whole sequences materialise out of thin air. It was that way with the bunch's final march to their deaths, which was a scant, three-line description in the screenplay. ». Ce passage est un exemple également d'**antiparastase**, la contre-preuve, dans ce making-of: la scène où la horde marche vers sa mort, qui n'était que très brièvement décrite dans le scénario, s'est transformée dans une grande séquence, très riche en construction d'action, grâce au don de Peckinpah pour l'improvisation;
- « Peckinpah had pushed a company of over 100 men and women to the limits of their endurance and finally beyond, had seduced, inspired and terrorized his actors and crew, to give greater than they ever thought themselves capable and driven himself to his highest achievement as an artist. For more than 3 months it had consumed his heart, his mind, even his body. ». Dans ce passage, nous pouvons voire non seulement des paradoxes, mais plutôt une **hyperbole**.

Dans le passage suivant, nous pouvons voir une **épiphraise**:

« The outlaws of the West have always fascinated me. They were supposed to have a Robin Hood quality about them which was not really the truth but they were strong

<sup>28</sup> <http://de.geocities.com/geri160162/spwibu0y.htm>



individuals. In a land for all intents and purposes without law they made their own. I suppose I'm something of an outlaw myself. I identify with them. »,

Peckinpah explique pourquoi il choisit ces personnages-là pour peupler son film. Cela rejoint son expérience de vie personnelle et professionnelle. La référence à Robin Hood, le hors-la-loi qui vole des riches pour donner aux pauvres, tel que formulé dans ce même passage, constitue un exemple de **métaphore** dans le texte. Il y en a une autre dans le témoignage de Bud Hulburt, l'ingénieur d'effets spéciaux, à propos du succès de la séquence de l'explosion du pont : « I've just had the opportunity to hang a Rembrandt. ». Rembrandt, l'artiste, au lieu de son œuvre, puis cette dernière comme métaphore de **chef-d'œuvre**.

Dans son témoignage, Sharon Peckinpah, la fille du réalisateur, établit un **parallélisme** entre son père et William Holden. L'image qui l'illustre, également parallèle, c'est un mouvement de caméra sur une photo des deux, amenant de l'image d'un à l'image de l'autre :



« Holden was wonderful. He was a great reflector of something in my father. There are many things he did in 'The Wild Bunch' that reminded me of Dad. The scene where they're in Angels village the way Holden was sitting, his physicality reminded me very much of my father. He kind of rests his elbow on his knee and says to Jaime Sanchez: 'Either you learn to live with it or we'll leave you here!'. I thought, "Oh, Dad, I must have heard things like that a million times from you. »

Cette dernière remarque de Sharon est un exemple d'**apostrophe** dans le making-of. Dans un autre passage, « Before you knew it, it built, and it built, and it built, until it became that scene. », la séquence en question suit immédiatement dans le montage. Le coscénariste, Wallon Green, présente cette séquence en discours direct, ce qui caractérise sa phrase comme un autre exemple d'**apostrophe** dans le texte de ce making-of.



Lorsque Peckinpah réprimande ses acteurs pour ne pas avoir appris par cœur leurs répliques dans la séquence de la querelle sur le partage des profits après l'attaque à la station de train, l'image est un zoom in du premier encadrement vers le deuxième de cette photo :



« Gentlemen you are hired to work on this film as *actors* and I expect *actors* to know their lines when they come to work. Now, I'm willing to give you 20 minutes and anyone can go wherever he wants to learn his lines but when you come back, if you can't be an *actor* you will be replaced. ».

Le petit garçon à son côté, intimidé, représente peut-être les gars à qui s'adressent les paroles de l'exigeant cinéaste. La façon de Peckinpah de prononcer le mot « actors » n'est pas la prononciation anglaise standard. Puisque c'est William Holden qui raconte la scène, malgré que le discours soit prononcé par Ed Harris, d'une certaine manière Holden incarne Sam Peckinpah, puis dans la séquence du film insérée immédiatement après, dans le making-of, la réaction de ses collègues de scène devant lui, semble reproduire la leur devant Peckinpah : une hésitation, puis un mélange de contestation, de peur et de respect. Le parallélisme entre Peckinpah et Holden se maintient du plan verbal du témoignage de Sharon au plan visuel, mais elle est davantage remarquée hors du documentaire, dans le livre de Seydor<sup>29</sup> :

«It is doubtful that Peckinpah ever make a film that spoke more eloquently to his deepest needs, that struck more piercingly to the dark heart of his most private fears and demons than *The Wild Bunch*. If the flashbacks are made to carry the brunt of Pike's (Bishop) personal story, it is the character of Pike himself that embodies Peckinpah's. The first visible connection was small, almost trivial. For most of his adult life Peckinpah sported a pencil-thin moustache. He asked William Holden if the actor would consider growing one for the picture. Initially hostile to the suggestion – he had never worn a moustache on screen before – Holden was gradually persuaded and, according to Weddle, as the shooting progressed, 'began more and more to resemble Peckinpah'. Lou Lombardo got

<sup>29</sup> Seydor, Paul. 1997. p. 170

to the point soon enough : I told Holden one day after dailies, 'I got you figured, you're doing Sam.' He was running that Wild Bunch just like Sam was running the movie. His gestures, his tone of voice, it was Sam. He picked up on that. »

Nous touchons désormais à des figures de style non seulement verbales, mais aussi audiovisuelles. Dans la séquence de l'explosion du pont, le narrateur dit : « With the cameras rolling, the actors on their marks, the *rescue boats* in place, and the stuntmen set and ready to go, Peckinpah gave the call to action. », sur plusieurs images, entre autres :



Il est clair qu'il ne s'agit pas du vrai bateau de sauvetage utilisé dans le tournage, car il ne serait pas à un des acteurs principaux, Ernest Borgnine, de s'en occuper. Puis lorsque le narrateur dit : « In those days there was no way to fake a stunt like this with computer graphics. No matter how carefully placed and measured the dynamite still had to be exploded below the platform that held the posse before *plunging* them some 20 feet into the water. », c'est l'image suivante qui apparaît à l'écran :



Il est également évident que le plongeur auquel il fait référence n'est pas celui que nous y voyons, mais la chute dans l'eau des acteurs (ou des cascadeurs qui les doublent, habillés en

cowboys, avec leurs chevaux) après l'explosion du pont. Ici, le pont est encore intact et il n'y a qu'un plongeur, en maillot de bain. Ces images illustrent le sens littéral de ces textes, mais ne correspondent pas du tout aux faits relatés. Le choix de ces images ne semble pourtant pas être le produit du hasard, de distraction ou du manque de meilleures images : n'oublions pas que Paul Seydor est un monteur. Son choix d'image n'est jamais fortuit, il est **ironique** et lance un clin d'œil au style de Peckinpah, connu pour son ironie. Le texte de la narration est inséré sur des images qui les illustrent littéralement, même si la relation établie entre les deux ne correspond pas tout à fait, ou pas du tout, à ce qui se passa en réalité pendant le tournage et que la ressemblance n'est que le produit de l'imagination du documentariste.

Puisque le récit de ce making-of ne se structure narrativement pas exactement suivant sa diégèse, tel que nous avons vu, il y a énormément de cas **d'ellipses** de toutes sortes entre les séquences. En fait, chaque transition de plan peut virtuellement en représenter une. Certaines, par contre, sont davantage marquées que d'autres, comme, par exemple, lorsque, dans la scène suivante du film où Bishop dit : « We want Angel » :



le montage passe immédiatement à cette image :



Cette dernière appartient au matériel brut sur le maquillage du personnage, prêt à passer pour une pauvre victime du sadisme de Mapache, après avoir été trainé derrière la voiture du général, torturé presque jusqu'à la mort, son état au moment où la scène précédente se déroule. Dans cette transition, nous avons non seulement une **ellipse** de temps et d'espace, mais aussi de diégèse, de film et de médium, malgré que la deuxième image réponde littéralement à la première.

D'autres ellipses sont beaucoup plus subtiles, telles que la séquence d'images suivante :



Chacune de ces trois images ne dure qu'une seconde, quelques frames, puis elles ont été éditées exactement dans cet ordre, en fondu enchaîné. Nous ne pouvons pas affirmer avec certitude s'il s'agit de trois photos ou de trois arrêts sur image dans des frames d'une séquence en mouvement. De toute façon, ici nous avons une toute petite ellipse temporelle, presque la forme d'une bande dessinée dans ce médium bidimensionnel qui est notre mémoire, ce qui nous rappelle à l'animation, ou au principe même du cinéma, le médium du documentaire.

### 2.7.3. L'élocutio

#### 2.7.3.1. Les images

Puisque Paul Seydor réalisa *The Wild Bunch: An Album in Montage* à une époque où il était devenu courant de produire des making-of de films, il pouvait compter sur des références déjà consacrées dans son discours sur lesquelles baser les caractéristiques de son documentaire du même sous-genre.



Il y a beaucoup de photos d'archives parmi le matériel visuel de *The Wild Bunch: An Album in Montage*. Or, les images qui ont servi d'inspiration et de matière brute principale à Paul Seydor dans la construction de ce making-of sont en mouvement, noirs et blancs et sans aucun son. Projetées, elles présentent un léger scintillement. La caméra utilisée pour les enregistrer n'était pas fixée sur une base stable (les images tremblent légèrement, parfois sensiblement), elle ne semble capter que des images de la préparation du tournage, et non du tournage en soi et de quelques séquences seulement, pas de toutes. Nul ne connaît jusqu'à présent l'identité de celui qui a capté ce matériel brut, mais on pourrait soupçonner qu'il s'agit d'un cameraman de l'hypofilm, qui était trop occupé au moment du tournage pour pouvoir enregistrer des images de son propre travail. Le fait que personne ne semble dérangé par sa présence ainsi que par la capture de ces images nous fait conclure qu'il s'agit d'un membre de l'équipe, parce qu'il était assez familier de ses collègues pour ne pas créer des réactions d'étrangeté chez eux. Puisque Peckinpah s'est servi de plusieurs caméras, il est fort possible qu'une d'entre elles, lorsque hors d'usage, ait été utilisée pour faire ces enregistrements. La différence de qualité entre les images de l'hypofilm et de l'hyperfilm prouve que différentes pellicules ont également été utilisées dans les deux cas. Dans quel but cet enregistrement a été fait, nul ne le sait. Ce matériel ne couvre que la préparation de trois séquences, soit trois jours de tournage.

Pour montrer à quoi a abouti le processus illustré par ce matériel brut, alors, des séquences appartenant au montage final de *La horde sauvage* ont été insérées dans le making-of. Ces dernières sont en couleur et en format panoramique, avec les deux bandes noires, en haut et en bas de l'écran, contrastant avec le reste du film, le matériel brut ou les photos d'archives, qui sont en format plein écran.



Dans une entrevue sur un site Internet appelé « The Films of Sam Peckinpah » de Steve Mason<sup>30</sup>, Paul Seydor affirme que le service juridique de la Warner trouvait qu'il n'y avait aucune valeur dans ce matériel. Seydor lui-même a dû le voir et revoir plusieurs fois avant de pouvoir établir qu'il y avait 5 séquences : l'arrivée au Mexique, la marche, la bataille de Bloody Porch, l'explosion du pont sur le *Rio Nazas*, et la fin du tournage, puis qu'elles pouvaient servir à quelque chose. Seydor a dû s'impliquer profondément dans le processus de **mimésis** de ce documentaire. La quantité de ces images (72 minutes au total) n'étant pas suffisante pour tout montrer de la production de l'hypofilm (81 jours de tournage), puis leur qualité laissant à désirer selon le standard esthétique hollywoodien, dans une époque où les making-of ne se faisaient pas systématiquement, il fallut beaucoup de créativité de la part de son auteur pour donner à tout cela une forme agréable, voire admirable, et ainsi faire justice à un contenu si important des points de vue cinématographique et historique. Seydor y réussit davantage en se servant de quelques effets marquants du style même de Peckinpah, à savoir : des images ralenties et surtout des arrêts sur images; ainsi qu'en créant peut-être son style propre (nous ne pouvons pas l'affirmer, car il n'a pas réalisé d'autres films jusqu'à présent), à travers des mouvements de caméra et d'ouverture et fermeture de l'angle de vision de l'objective, c'est-à-dire des zooms, sur des images statiques (des photos ou des arrêts sur images en mouvement). Ces mouvements ne sont pas aléatoires. Ils dévoilent petit à petit un élément important du cadre, ils suivent des objets encadrés ou les lignes des motifs, le bras de Peckinpah pointant au loin en haut, par exemple.

### 2.7.3.2. Le son

Il n'y eut pas de tournage à proprement parler pour *The Wild Bunch: An Album in Montage* : il a été fait avec ce matériel d'archive visuel noir et blanc et muet, des photos et des entrevues (sonores) d'archives, ainsi que de séquences d'images et de sons de l'hypofilm. Le seul matériel inédit de ce documentaire sont quelques enregistrements audio, des témoignages de la plupart des participants les plus importants de la production de *La horde sauvage*, donnés par eux même ou interprétés par des acteurs. Il y en a de certains survivants du long métrage de 1969, à savoir : Walon Green (coscénariste), Cliff Coleman (assistant-réalisateur), Jim

---

<sup>30</sup> <http://www.geocities.com/Hollywood/Academy/1912/psint.html>

Silke (ami de Peckinpah), Gordon Dawson (superviseur de costume), Sharon Peckinpah (fille de Sam), L.Q. Jones (acteur et ami de Peckinpah) et Ernest Borgnine (acteur, il incarne le personnage appelé Dutch, le bras droit du personnage principal, Pike Bishop). Les témoignages de Cliff Coleman et de Gordon Dawson furent enregistrés par des acteurs qui les interprétaient comme des personnages : respectivement Newell Alexander et Mitch Carter. La raison pour laquelle ces deux professionnels n'ont pas participé personnellement au documentaire n'est pas connue. D'autres témoignages, de participants déjà décédés, ont également été enregistrés par des acteurs, par exemple : William Holden (interprété par Newell Alexander, le même qui fit la voix de Cliff Coleman), Strother Martin (acteur, interprété par Mitch Carter, celui qui fit la voix de Gordon Dawson), Bud Hulburt (superviseur d'effets spéciaux, interprété par Peter Rainer) et Sam Peckinpah (interprété par Ed Harris). Il y a deux témoignages de gens déjà disparus qui ont été enregistrés par eux-mêmes, auparavant, et non pas pour le making-of : ceux d'Edmond O'Brien (acteur) et de Jerry Fielding (compositeur).

À cause du décalage de presque 3 décennies entre les montages des deux œuvres, la prise d'entrevues pour l'hyperfilm avec certains participants parmi les plus importants de la production de son hypofilm (tel que cela se fait couramment de nos jours dans des making-of de films anciens) devint impossible : ils n'étaient plus si jeunes en 68; en 96 la plupart sont déjà décédés. Une solution originale pour combler ce vide dans le making-of fut donc de réutiliser des témoignages de ces protagonistes, enregistrés dans d'autres contextes et auxquels Seydor a eu accès (les deux derniers mentionnés au paragraphe précédent), faire des « survivants » donner leurs témoignages, ou le plus inusité, faire enregistrer des témoignages basés sur des textes écrits (Seydor venant du milieu éditorial, cette source lui était assez familière. Ces ouvrages sont crédités à la fin du documentaire), par des acteurs qui n'ont rien à voir avec la production de l'hypofilm et dont les voix ne ressemblaient pas nécessairement – voire pas du tout – à celles des professionnels du cinéma qu'ils incarnaient. En d'autres termes, dans ce dernier cas, il s'agit de lectures de bouts de textes, faites à posteriori par des acteurs interprétant le rôle des participants du tournage de *La horde sauvage*, sur leurs expériences dans ce projet cinématographique. Par exemple, même si Newell Alexander imite sa façon de parler, il est assez clair que ce n'est pas William Holden qui parle. Nous en

avons assez d'indices, même si nous ne le connaissions pas : d'abord, il est mort en 1981, de surcroît nous entendons tout de suite après le témoignage lu par Alexander la vraie voix de Holden, dans les séquences du montage final du film insérées dans le documentaire, puis nous pouvons effectivement réaliser qu'il y a une différence sensible entre les deux. L'acteur choisi pour interpréter Peckinpah est Ed Harris. Sa voix ne ressemble pas du tout à celle du réalisateur décédé en 1984; le spectateur finit par le constater à la toute fin du film, lorsqu'il écoute le dernier témoignage sonore du film, déjà sur les génériques, où on entend la vraie voix de Peckinpah en train de raconter son expérience, et non Ed Harris qui l'interprète. D'autant plus qu'il est assez connu et possède une voix assez marquante pour que le public la reconnaisse comme étant celle d'Ed Harris et non celle de Sam Peckinpah. L'absence de ressemblance entre les voix dans ces deux cas n'est pas cachée ou même déguisée, ce qui rend le documentaire encore plus intéressant.

Aucun de ces témoignages n'est crédité visuellement, en sous-titre, tel que cela se fait systématiquement dans les médias audiovisuels en général, y compris dans les making-of. Cela est fait oralement dans *The Wild Bunch: An Album in Montage*, ce qui est particulier, puisque l'aspect visuel dans la plupart des produits audiovisuels de ce sous-genre semble primer sur l'aspect auditif. Pour le spectateur qui était déjà surpris par l'invraisemblance des voix, ce choix esthétique, et sémiotique, pour l'élément sonore vient s'y ajouter. Mais la surprise ne s'arrête pas là : il y a plusieurs voix qui donnent les crédits aux témoignages, et non seulement une, puis elles ne suivent pas nécessairement une voie conventionnelle ou logique non plus. Le spectateur s'attendrait à ce que ce soit toujours le narrateur qui le fasse, car il est une marque de l'énonciation sur l'énoncé, c'est-à-dire qu'il lui rappelle les conditions dans lesquelles le discours du documentaire a été construit. Par conséquent, lorsqu'il attribue la parole à quelqu'un, il fait comprendre au spectateur qu'il est le guide qui le conduit à travers les éléments de cet énoncé et qui les lui présente parce qu'il les connaît, les maîtrise. Or, les témoignages qui furent enregistrés par des acteurs qui interprètent les rôles des participants du film sont dans la plupart identifiés par eux-mêmes, non pas par le narrateur. Son rôle est donc déjà questionnable. C'est lui par contre qui identifie les témoignages enregistrés par les participants du projet qui sont déjà décédés. Cela est naturel : ils ne sont plus là pour le faire eux-mêmes. Toutefois, dans un cas comme dans l'autre, il y a



des exceptions. Par exemple, dans un des témoignages enregistrés par les participants du film qui sont encore vivants, celui d'Ernest Borgnine, est identifié par le narrateur; néanmoins, Sharon Peckinpah, L.Q. Jones et Walon Green, qui enregistrent leurs propres témoignages, s'identifient eux-mêmes ensuite. Il y a certainement une intention derrière cette variation. Ce qui nous vient à l'esprit comme étant la plus probable c'est que ce soit pour expliciter le degré d'investissement de chaque participant dans le documentaire. Il est possible qu'il y ait une autre explication, mais nous ne pouvons rien affirmer catégoriquement. Quoi qu'il en soit, cela n'est pas si important. Ce qui nous importe dans le présent travail, c'est que cette façon originale de présenter les témoignages dans *The Wild Bunch: An Album in Montage* procure chez le spectateur des sensations nouvelles et le fait réfléchir aux conventions du making-of.

Pour ne pas dire qu'aucune concession n'est ouverte dans ce documentaire pour épargner le spectateur de ce sentiment d'étrangeté auditive, nous pouvons affirmer que la qualité du son est un indice, peut-être le seul, qui peut nous permettre de distinguer un témoignage contemporain de l'hyperfilm d'un autre, contemporain de l'hypofilm : la qualité est impeccable lorsque c'est un acteur jouant le rôle des participants du film, c'est-à-dire dont l'enregistrement est contemporain du montage du making-of, les anciens s'en différencient par présenter des tout petits défauts, de bruits ambiants au fond. Or, cette concession est due à une impossibilité technique de « nettoyer » des vieux enregistrements sonores plutôt qu'à l'intention de l'auteur du documentaire de laisser des pistes au spectateur. De toute manière, son intention première semble être de promouvoir dans son film une rupture avec les règles de représentation, avec les conventions, les relations symbolique et indexicale entre les termes représentés.

Cette manière de présenter ces témoignages sort fortement du standard des entrevues de making-of, tel que nous l'avons étudié avec l'idéaltype. Elles jouent également avec la mémoire et l'encyclopédie personnelle, c'est-à-dire, le niveau de connaissance des spectateurs sur un hypofilm non contemporain de son making-of.

Techniquement, les témoignages sont insérés dans les séquences du making-of où il n'y a pas d'autres dialogues ou d'autres sons diégétiques importants. Fréquemment, ils font partie intégrante de la narration, ou encore ils sont insérés dans un autre témoignage. Sur le générique final, par contre, la situation est inversée : ce sont des dialogues de l'hypofilm qui sont utilisés pour sonoriser des images, toujours statiques.

La bande audio de l'hypofilm est utilisée pour sonoriser des séquences du même film où originalement il y avait un autre son, presque comme de la musique. Par exemple, sur une séquence où il y a des enfants dans une fête dans le village d'Angel, à la place de la musique mexicaine qui y joue, il y a un dialogue entre Pike Bishop (William Holden) et le vieux mexicain du village d'Angel (Chano Urueta), où ils parlent d'enfants justement.

### **2.7.3.3. Le montage**

Le montage final de *The Wild Bunch* contient plus de 3600 plans, un record parmi tous les films en couleur tournés jusqu'à sa production, et peut-être même jusqu'à aujourd'hui. Quelques transitions en fondu enchaîné sont subliminales et ne contiennent pas plus de 3 cadres. Toutes les transitions entre scènes se font par cette technique.

Puisque Paul Seydor, le réalisateur de ce making-of, est avant tout un monteur, nous ne pouvons nous passer d'analyser le travail de montage qu'il a accompli dans son documentaire. Tel que dans le montage de *La horde sauvage*, dans *The Wild Bunch: An Album in Montage* les transitions qui marquent le changement de scènes sont en fondu enchaîné, celles à l'intérieur des scènes sont en cut. Pourtant, la majeure partie des transitions entre scènes dans le documentaire de Seydor est en fondu enchaîné, mais sur quelques frames seulement, ce qui donne l'impression d'un cut à la vitesse normale de projection. Parfois, pourtant, ces fondus peuvent s'enchaîner plus lentement, puis cette transition plus marquée porte inévitablement un sens.

La dernière scène du film mentionnée dans la section précédente est remplacée par une photo de Peckinpah à côté de Holden, qui est ensuite remplacée par une photo de Mapache (Emilio

Fernandes). La transition entre ces images est faite en fondu enchaîné très lent. Dans la séquence suivante, Peckinpah va continuer à parler d'enfants, d'où cette transition, qui garde littéralement une partie de chaque image remplacée sur la suivante. Le montage de cette séquence suit un chemin fort intéressant :



(mouvement de fermeture de l'objectif sur image statique, qui commence dans l'encadrement à gauche et finit à droite)

« Don Emilio and I are talking about the script when suddenly he says to me: "You know the 'Wild Bunch' when they go ...



(scène du film, images en mouvement)

... into that town like that are like when I was a child, and we would take a scorpion and drop it on an anthill.



I said "What?" And he said, ...



"Yes, you see, the ants would attack the scorpion."



(mouvement d'ouverture de l'objectif sur image statique)



(scène du film, images en mouvement)

And I said, "Get me the phone." I dialled the producer in California and said to him: "I want ants and I want scorpions. I don't care how you get them here."

And from that point on, that was the way I saw the whole picture. I began rewriting immediately in order to get this sensational opening on paper. ».

Toutes ces images appartiennent à un même ensemble, qui illustre un témoignage de Peckinpah sur un point très précis : comment a été conçue la scène où des enfants font attaquer un scorpion par des fourmis, et ensuite les brûlent tous. Cette image est une métaphore de tout le film : le scorpion est Pike Bishop, qui est attaqué de partout par les fourmis, c'est-à-dire qu'il est complètement entouré d'ennemis (les chasseurs de prime, les soldats du Général Mapache, la police lors de l'arrestation de Thornton, le mari de sa maîtresse, parfois par ses propres collègues de la horde), mais ils sont tous détruit par les enfants, qui symbolisent le futur, ou bien le passage du temps.

Dans le témoignage où Peckinpah parle de sa façon de voir les hors-la-loi de l'ouest et le scénario de *La horde sauvage*, il y a un montage parallèle entre des images de la préparation du tournage de la séquence de la marche et de Sam assis devant la caméra sur une grue suspendue, à côté de son directeur de la photographie, Lucien Ballard. La transition entre ces images se fait en cut. Cette manière de mettre ces éléments ensemble garantit une unité plus solide entre eux que le fondu dans ce cas, non pas parce que cette technique veut par essence et toujours dire cela, mais parce que dans l'hypofilm c'est ainsi. Ce que le documentaire

essaie de montrer avec ce montage parallèle, c'est que Peckinpah a décidé que la marche de la horde serait filmée en plongée, c'est-à-dire d'en haut, donc probablement à partir de cette grue en particulier, puis cette position, qui établit conventionnellement une relation de soumission, puisqu'il s'agit de Peckinpah, établit justement la relation inverse : à ce moment, il n'y a rien qui puisse empêcher les membres de la horde d'accomplir leur dernier grand coup et partir victorieux.

#### **2.7.4. Dernières considérations**

Le fait que *The Wild Bunch: An Album in Montage* soit un court métrage aurait pu constituer un désavantage dans une analyse quelconque, témoigner d'un manque de ressources matérielles pour son réalisateur, ou d'un effacement de son importance historique et cinématographique pour les spectateurs de films et les professionnels du métier, plus d'un quart de siècle après son lancement. Malgré cela, nous l'avons choisi pour faire partie de notre analyse parce que, à toute première vue, nous avons eu l'impression contraire, puis nous avons pu constater que notre intuition était bonne : la longueur de ce documentaire nous a permis de le découper au plus haut niveau de détail, ce qui nous a prouvé la valeur sémiotique, esthétique, rhétorique de ses éléments et de sa construction, ainsi qu'artistique, et la créativité avec laquelle son auteur a su tirer profit de la limitation de ressources pour achever ce projet.

Cette limitation, au lieu de restreindre également la portée de ce making-of, s'est avérée comme un défi que Paul Seydor a su fort bien relever, de manière originale, en jouant avec les caractéristiques et les règles de base d'un idéaltype de making-of, en créant un rythme au montage qui séduit le spectateur et rend hommage à *La horde sauvage*, tout en profitant des connaissances qu'il avait acquises sur l'auteur de cet hypofilm et sur l'hypofilm lui-même. Le résultat final est un énoncé attirant esthétiquement et sémiotiquement, très riche en informations sur Sam Peckinpah et *La horde sauvage*, fort intéressant du point de vue narratologique et rhétorique. Un hommage à Peckinpah digne de lui.

Conçu, produit et monté à une époque où le sous-genre du documentaire appelé le making-of s'établissait déjà en tant que discours, *The Wild Bunch: An Album in Montage* en est indubitablement un exemplaire, bien qu'il présente des touches personnelles de son auteur qui le distinguent nettement de la majorité des films de son genre. Paul Seydor a la conscience des caractéristiques essentielles qui définissent le sous-genre, puis il les respecte, mais il promeut une rupture des conventions non essentielles que suivent la plupart des réalisateurs et étonne le spectateur plus habitué aux making-of conventionnels, surtout parce que ce même spectateur n'a probablement jamais vu *La horde sauvage* et ne connaît pas Sam Peckinpah. La coexistence d'éléments du temps présent – c'est-à-dire les voix des acteurs qui incarnent les participants du projet de l'hypofilm et certains textes qu'ils déclament – et d'éléments du passé – tout le reste du récit – n'a jamais été établie auparavant d'une telle manière, et peut-être ne le sera encore jamais non plus.

Tout en gardant les caractéristiques essentielles des making-of, ce documentaire, à l'image de l'œuvre du réalisateur sur lequel il se penche, en questionne les conventions et joue avec elles de manière à présenter au spectateur une vision personnelle et créative sur un film qui a marqué l'histoire du cinéma.

## CHAPITRE III

### BURDEN OF DREAMS

#### 3.1. Survol



*Burden of Dreams* commence par des images aériennes de ce qui représente en ultime instance l'objet du documentaire : la forêt amazonienne. En ce qui nous concerne, nous débiterons la seconde analyse de notre mémoire par un survol de *Burden of Dreams*, notre objet de recherche : il s'agit d'un long métrage documentaire (95 min) réalisé par Les Blank sur le tournage de *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog, une des productions les plus longues et exigeantes de l'histoire récente du cinéma occidental. L'hypofilm est composé exclusivement de séquences extérieures, tournées en Amazonie, avec de vrais Amérindiens des tribus locales employés comme figurants (une marque du réalisateur, qui a débuté dans le métier en faisant des courts métrages et des documentaires, et qui ultérieurement n'abandonnera pas l'habitude de travailler aussi souvent que possible avec des acteurs non professionnels dans ses longs métrages de fiction), et l'acteur notoirement excentrique et caractériel Klaus Kinski comme vedette. L'insistance (l'obsession?) de Herzog pour que son film soit le plus réaliste possible, surtout dans la séquence du transport d'un navire de 320 tonnes sur une colline élevée, tout cela aggravé par des conditions climatiques



exceptionnelles, telles que des tempêtes et des sécheresses importantes, ont défié sa propre volonté et son endurance. Or, la consécration était au rendez-vous : le film fut un succès, Herzog remporta le prix du meilleur réalisateur au Festival de Cannes en 1982 pour *Fitzcarraldo*.

### 3.2. Les Blank et Werner Herzog : deux documentaristes

En 1975, invité à aller aux États-Unis par le Pacific Film Archives, de l'Université de Berkeley, en Californie, Werner Herzog fait la connaissance de Les Blank et de ses documentaires sur la culture nord-américaine : il s'est spécialisé dans des films sur les musiciens traditionnels de blues et les cultures cajun et créole du sud du pays, sa région natale. Dans ses films, il se concentre non seulement sur l'aspect purement artistique de la musique, mais également sur le contexte historique et socioculturel dans lequel elle est insérée. Herzog aime beaucoup ses films et il aime l'attitude du documentariste face à la vie (et sa façon de cuisiner). Les Blank, pour sa part, avait été fort impressionné par *L'Énigme de Kaspar Hauser* (1974), l'histoire réelle d'un misérable inconnu, quasi muet, apparemment idiot, qui avait vécu toute sa vie confiné dans un cachot, isolé de tout contact avec d'autres personnes, et qui fut trouvé en Allemagne au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le personnage est interprété par un acteur non professionnel, orphelin et abandonné lui aussi. Les Blank trouve que Herzog doit être une personne très intéressante s'il est capable de réaliser des films si marquants, puis il apprécie son sens de l'humour. Ils deviennent des amis. À part l'admiration mutuelle, ils ont quelque chose d'autre en commun : le fait de réaliser des documentaires. Herzog est internationalement reconnu par son œuvre fictionnelle, cependant il n'abandonne pas cet autre genre, dans lequel il a cumulé une expérience considérable et pour lequel, par exemple, il a été en nomination aux Oscars en 2009 pour *Encounters at the End of the World* (2007), un documentaire sur la vie des scientifiques qui vivent en Antarctique.

Les Blank veut réaliser un documentaire sur Werner Herzog, mais ce dernier résiste, car il avait déjà été le sujet d'un documentaire auparavant, *Was ich bin, sind meine Filme* (*I am my Films*, 1979), de Erwin Keusch et Christian Weisenborn, réalisé pendant la production de



*Stroszek* (1977), où il n'avait pas aimé être constamment harcelé par une caméra. José Koechlin Von Stein, un entrepreneur péruvien qui avait aidé Herzog dans son film *Aguirre, la colère de Dieu* (1972) et qui lui fournit du matériel pour le scénario de *Fitzcarraldo*, voulait produire ce dernier. Toutefois, Von Stein n'ayant aucune expérience dans la production de longs métrages Herzog trouve que lui confier la responsabilité d'un projet si complexe est trop risqué. Néanmoins, il se sent obligé de lui proposer quelque chose par gratitude et il profite de l'occasion pour trouver une issue aux deux propositions : un documentaire sur la production d'un de ses films, et non pas sur lui-même, lui semble moins envahissant pour lui ainsi que plus simple pour le début de carrière d'un producteur. Von Stein accepte de produire cet hyperfilm, puis Herzog choisit *Les Blank* pour le réaliser.

Blank avait entendu parler des péripéties de Herzog dans ses films précédent, mais il n'est pas intimidé, surtout parce qu'il n'a pas eu le moindre problème pour réaliser un court métrage documentaire intitulé *Werner Herzog Eats His Shoe* (1980) où l'on voit Herzog manger littéralement sa chaussure pour accomplir le défi qu'il avait lancé à son ami Errol Morris, de nos jours un documentariste consacré, si ce dernier réussissait à faire sortir son premier documentaire en circuit commercial, *Gates of Heaven* (1978), sur les droits des animaux à être enterrés avec dignité. C'est dans ce contexte que se réalisent le rêve et le cauchemar de *Burden of Dreams*.

### 3.3. *Fitzcarraldo*, le récit

Brian Sweeney Fitzgerald (Klaus Kinski), ou Fitzcarraldo (pour faciliter la prononciation aux habitants d'Iquitos, dans l'Amazonie péruvienne, où il habite), est un entrepreneur irlandais du début du XX<sup>e</sup> siècle, l'âge d'or de l'exploitation du caoutchouc en Amérique du Sud. Le personnage fictionnel est basé sur un personnage historique, Carlos Fermín Fitzcarrald (1862-1897), un baron du caoutchouc péruvien dont l'incroyable entreprise de transporter un navire (de 30 tonnes seulement et désassemblé en 15 ou 16 morceaux et non intact comme dans le film) par dessus une montagne impressionne Werner Herzog. Lorsque le récit du film commence, Fitzcarraldo avait déjà fait faillite dans un projet de chemin de fer à travers les Andes, un tremplin vers la réalisation de son rêve ultime : construire une maison d'opéra au

milieu de la forêt pour y faire chanter son idole Antonio Caruso. Influencé par un baron du caoutchouc, D. Aquilino, Fitzcarraldo décide lui aussi d'entrer dans ce marché et d'exploiter le dernier territoire vierge de la région, inaccessible à cause des rapides de la rivière qui le traverse, l'Ucayali. Parallèlement, passe une autre rivière, la Pachitea, navigable, mais dominée par une tribu indigène dangereuse, les Jivaros. Son cours arrive à peu près à un mille de distance de l'Ucayali à un point où cette dernière est navigable, mais une montagne les sépare. Fitzcarraldo veut monter la Pachitea en navire, le transporter sur la montagne jusqu'à l'Ucayali, y exploiter le caoutchouc, en rapporter jusqu'à la Pachitea et y fonder une colonie de commerce, avec le profit certain que cette entreprise lui procurera. À partir de là, d'autres navires pourraient commercialiser son caoutchouc, augmentant davantage ses profits, avec lesquels il pourrait réaliser son rêve d'un opéra.

Sa maîtresse, Molly (Claudia Cardinale), la propriétaire d'un bordel de luxe, lui prête de l'argent pour qu'il achète un navire. Lors du départ, le seul à être au courant de ses plans de navigation est le capitaine. Arrivant dans la partie de la Pachitea appartenant au domaine des Jivaros, tout l'équipage est terrorisé par le bruit de leur percussion, qui s'entend dans la forêt, et déserte, laissant derrière le capitaine Paul Resenbrink, le mécanicien Cholo, et Huerequeque, le cuisinier ivrogne. En riposte à cette percussion menaçante, Fitzcarraldo fait jouer Caruso sur son gramophone. Les Indiens sont impressionnés, puis le lendemain ils approchent le navire. Non seulement ils n'attaquent pas l'équipage, mais, croyant que le blond Fitzcarraldo, toujours habillé en blanc, est une entité divine en quelque sorte, ils décident de l'aider à transporter son navire sur la montagne. L'opération s'avère un défi quasi insurmontable, puis un accident provoque une tragédie pour l'un d'eux. Leur réaction est fort bizarre : ils semblent voir un élément surnaturel dans cet incident. Or, ils reprennent le travail et réussissent enfin à accomplir la tâche. Tous sont très contents, ils fêtent, boivent et s'endorment profondément. Le lendemain matin Fitzcarraldo se réveille dans sa cabine par le tangage du navire et l'impact de son flanc contre les pentes abruptes aux deux côtés : les Jivaros avaient rompu ses amarres et l'avait laissé emporté par les vagues afin d'apaiser les esprits des rapides, qu'ils croient avaler tous ceux qui les défient. Ce rituel met fin aux rêves de Fitzcarraldo. Incroyablement, le navire réussit à traverser les rapides, mais rentre à Iquitos en état déplorable. Toutefois, Fitzcarraldo arrive à le vendre à D. Aquilino, puis, avec l'argent

de cette négociation, fait jouer un opéra dans le navire pour la population d'Iquitos avant de le rendre à son nouveau propriétaire. Un « happy end », malgré tout.

### 3.4. *Burden of Dreams*, le récit

Contrairement à ce qui se passe avec la plupart des making-of, dont le but est de garder un certain mystère pour que le spectateur veuille voir l'hypofilm, à travers *Burden of Dreams* le spectateur connaît l'ensemble du récit de *Fitzcarraldo*. La narration s'occupe de tout dévoiler. Les deux films gardent une ressemblance assez importante en termes de récit. Le temps narratif de *Burden of Dreams* est quasiment linéaire et chronologique. Il a été tourné simultanément avec la partie du tournage de *Fitzcarraldo* qu'il décortique (car il n'en décortique pas tout : la première partie, par exemple, avec Jason Robards et Mick Jagger, n'y est pas, ainsi que les séquences tournées à Manaus, au Brésil, et les derniers moments du tournage), et il est assez fidèle à son temps diégétique, à quelques exceptions près (par exemple, la séquence où le navire échoue, qui apparaît dans le montage avant celle où il est emporté par les rapides. Nous voyons la rupture de linéarité par le pansement sur le front du directeur de photographie dans la première séquence, tandis qu'il va se blesser dans la deuxième). Et puisque le tournage de l'hypofilm fut également très chronologique, ses temps narratif et diégétique ne sont par trop distants l'un de l'autre non plus. Nous pouvons affirmer donc que tous les temps des deux films gardent une similarité assez grande entre eux.

Le récit de *Burden of Dreams* est formé des séquences suivantes, basées sur les « Chapitres » (*Scene Selection*) du menu du DVD et adaptées à nos besoins dans le présent mémoire :

1. L'histoire du personnage Fitzcarraldo ;
2. Herzog est au milieu du feu croisé entre des militants radicaux qui défendent la conservation de la forêt et la tribu amérindienne des Aguarunas, qui veut collaborer dans le projet ;
3. Séquences non utilisées de Jason Robards, dans le rôle de Fitzcarraldo, et Mick Jagger, son assistant Wilbur (dont le tournage ne fut pas accompagné par Les Blank) ;
4. L'arrivée de Klaus Kinski à Iquitos ;

5. Le tournage des séquences à Iquitos, où chacun est en train de porter son propre fardeau : les figurants portant des régimes de bananes, des sacs de grains, des poulets, des blocs de glace, puis Herzog qui porte le fardeau de son film ;
6. Le tournage à Belém de la séquence où Fitzcarraldo fait jouer du Caruso pour les enfants ;
7. Le(s) navire(s) : l'un pour être transporté sur la montagne, l'un pour les séquences dans les rapides, puis un dernier qui ne bouge pas, pour les séquences au port d'Iquitos ;
8. Le deuxième camp, loin des conflits des Aguarunas, plus immergé dans la jungle ;
9. D. Aquilino : un baron du caoutchouc qui donne des idées à Fitzcarraldo ;
10. Les provisions au camp ;
11. Le tournage des séquences avec le navire ;
12. La séquence où les Jivaros s'approchent du navire. Les Indiens au tournage, et ailleurs ;
13. L'attaque (réelle, qui ne fut pas incluse dans l'hypofilm) d'un couple d'Amérindiens Machiguengas par des ennemis Amahuacas armés de flèches, et la réponse des Machiguengas. La séquence du film du jeu d'attraper des flèches échoue parce que les meilleurs joueurs sont partis chercher l'ennemi ;
14. Le témoignage d'une Amérindienne sur les histoires que l'on raconte au sujet de Herzog et son équipe, les dangers et menaces qu'ils représentent supposément pour les Amérindiens ;
15. La séquence de la première rencontre entre Fitzcarraldo et les Amérindiens dans l'hypofilm. Ils sont vraiment vexés par les ravages de Kinski, ils font plus que l'interpréter devant la caméra. Leur chef propose même à Herzog de le tuer ;
16. Deux camps distincts : un pour les Amérindiens, l'autre pour les « Occidentaux », dans le but de préserver les différences culturelles entre les deux groupes ;
17. Masato : le breuvage alcoolisé typique des Amérindiens de la région, fait exclusivement par les femmes, avec du yucca bouilli, mâché, fermenté avec de la salive et filtré avant d'être consommé. Klaus Kinski en est dégoûté et refuse d'en boire ;
18. Les différences de valeur des compensations monétaires données aux Amérindiens. La vraie compensation pour eux : avoir le titre légal de propriétaires de leurs terres, ce que Herzog promet de leur offrir à la fin du tournage, puis il tient sa parole ;

19. La préparation du terrain pour le tournage de la séquence du transport du navire sur la montagne, la plus complexe de tout le film ;
20. Des délais dans le tournage obligent les Indiens à faire face à des situations angoissantes, l'infrastructure du camp est compromise, le moral est bas, des conflits s'installent ;
21. Le reste de l'équipe est aussi ennuyée. Herzog est conseillé d'emmener des prostituées au camp pour calmer les hommes et ainsi éviter des conflits ;
22. Le système de câbles pour tirer le navire sur la montagne n'est pas sécuritaire (le montage du documentaire fait que la séquence de la mort de l'Indien dans *Fitzcarraldo* est montrée comme une vraie tragédie au départ, mais ensuite l'astuce est démasquée dans le making-of) ;
23. Une réflexion de Herzog sur la forêt et les défis qu'elle impose ;
24. Le (deuxième) navire dans les rapides : presque une tragédie ;
25. Le tournage est dans une impasse : les deux navires sont bloqués, un sur les bancs de sable dans une rivière trop sèche attendant la saison des pluies, l'autre au bas de la montagne ;
26. Conclusion.

La symétrie entre les deux films se maintient non seulement dans le(s) temps, mais aussi chez une bonne partie des figurants et des personnages. L'exception la plus sensible, sont le narrateur et Werner Herzog, exclusifs de l'hyperfilm. Ce dernier en est la figure centrale. C'est lui qui amène la caméra du making-of dans son parcours pour décortiquer le tournage de son film et qui nous fait part de ses réflexions. Au tout début du documentaire, malgré que les défis aient déjà commencé, Herzog est encore optimiste. Or, à mesure où de nouveaux défis plus complexes surgissent, son rapport avec le projet change, surtout avec la jungle (où tout se passe et qui conditionne tout), et il gagne des airs de plus en plus sinistre et découragé. Il va jusqu'à dire qu'il ne pourrait jamais plus réaliser de nouveaux films, ce qui ne se

confirme pas dans l'histoire du cinéaste, telle que nous pouvons constater dans les presque quatre décennies qui se sont écoulées après l'enregistrement de ce témoignage. De toute manière, il incarne, dans le making-of, le prototype du rêveur, trop idéaliste, dont les projets ne semblent pas être faits pour s'adapter aux règles pratiques de ce monde. Il est le Fitzcarraldo du film de Les Blank. Nous y reviendrons lorsque nous discuterons les figures de style dans *Burden of Dreams*.

Les autres personnages de l'hypofilm qui font partie également du making-of sont Klaus Kinski, Claudia Cardinale, José Lewgoy (D. Aquilino), Huerequeque Enrique Bohorquez (le cuisinier), Paul Hittscher (le capitaine) et Miguel Ángel Fuentes (Cholo, le mécanicien). Ils y interprètent leurs propres rôles. Klaus Kinski n'y montre qu'une fraction de son tempérament difficile. Jason Robards et Mick Jagger apparaissent dans des séquences tournées pour l'hypofilm, et non pour le making-of, interprétant les personnages de Fitzcarraldo et Wilbur. Il y a quelques personnages de l'hypofilm qui ne sont pas dans l'hyperfilm et vice-versa, selon les spécificités de la construction de chacun des deux récits. Le producteur, Walter Saxer, et le directeur de la photographie, Thomas Mauch, sont deux des personnages secondaires de *Burden of Dreams* qui n'apparaissent pas dans *Fitzcarraldo*, pour des raisons évidentes : leurs rôles dans ce dernier, surtout s'ils le font bien, doivent disparaître du résultat final. D'autres personnages secondaires du documentaire sont Laplace Martins, l'ingénieur en charge du premier système pour transporter le navire sur la montagne, le prêtre catholique Mariano Gagnon, quelques prostituées que ce dernier a conseillé à Herzog d'amener au camp du tournage, quelques Amérindiens qui interagissent avec les membres de l'équipe ou qui vivent des situations singulières dans le contexte du tournage (comme Nelson de Rio Cenepa, le chef des Aguarunas, la première tribu impliquée dans le projet, sa mère, le leader des militants qui s'opposa à cette participation, les deux sœurs qui veulent se battre pour le mari d'une d'elles, entre autres).

Une asymétrie davantage sensible entre les deux films est la présence dans l'hyperfilm d'un narrateur, ou plutôt d'une narratrice (ce qui est assez rare dans des making-of, sauf si elle fait partie de l'équipe de production de l'hypofilm. Ce n'est pas le cas de Candace Laughlin, qui ne participe guère à la production de *Fitzcarraldo*). Cette narratrice est omniprésente, la voix

de dieu. Le décalage temporel de la narration par rapport à la diégèse lui permet d'établir entre les faits racontés, les personnages impliqués, etc., des relations plus objectives que Herzog lui-même (qui narre lui aussi une bonne partie du documentaire). Puisqu'il en est un personnage, par conséquent impliqué directement dans presque tout dans la production, son point de vue est émotionnel.

En termes de conflits, le récit de *Burden of Dreams* est extraordinairement riche. Il est en fait une séquence rocambolesque de conflits successifs qui s'aggravent par deux voies indépendantes : la mauvaise chance de l'équipe de tournage avec des faits hors de leur contrôle d'un côté, puis l'obstination du réalisateur d'un autre. S'il n'y avait pas eu de sécheresse si grave au moment du tournage, il n'y aurait pas eu le conflit armé où les Amahuacas attaquèrent les Machiguengas à coups de flèches, par exemple, que Herzog ait eu son mot à dire à ce sujet ou non. Par contre, si celui-ci n'avait pas insisté sur des questions telles que le tournage à la « magic hour » (tout de suite avant le coucher du soleil, où la lumière est plus dorée que dans tout le reste de la journée) à certaines séquences assez complexes du film, cette étape de sa production aurait été sans aucun doute moins longue. Certains des conflits de ce récit peuvent être considérés comme un minirécit en soi, avec son introduction, son développement et sa conclusion. D'autres, la plupart, ne font de sens que dans l'ensemble du film.

### **3.5. L'indexicalité des images dans *Burden of Dreams***

L'objectif ultime de Herzog en réalisant *Fitzcarraldo* de la manière dont il le réalisa, c'était de garder au maximum la fidélité des images par rapport à l'environnement dans lequel elles ont été tournées, c'est-à-dire préserver justement leur caractère indexical. L'indexicalité est donc l'élément fondamental de tout ce projet, sans lequel tout aurait été sensiblement différent, voire même opposé à ce qui s'est passé en réalité.

Étant donné que le tournage se passe en plein cœur de la forêt amazonienne, les images qui témoignent de sa richesse naturelle et ethnographique causent, de par leur propre singularité esthétique et sémiotique, une impression d'étrangeté, normalement positive, chez le

spectateur. Dans le making-of, l'effet est davantage senti, car Les Blank prend du temps pour montrer en détail des éléments qui semblent secondaires dans l'hypofilm. Nous en discuterons plus en profondeur dans la section du présent chapitre consacrée à l'élocutio de ce documentaire. Bien que l'indexicalité des images soit essentielle partout dans *Burden of Dreams*, nous nous penchons d'abord sur d'autres instances où elle mérite un approfondissement.

La première d'entre elles, ce sont les situations de risque auxquelles font face les équipes des deux films. Dans le tournage de *Fitzcarraldo* il y a quelques séquences où les participants ont dû faire preuve de courage, de sang froid et d'agilité pour se sortir de situations délicates ou périlleuses. C'est le cas, par exemple, des conflits politiques, internes et externes, dans lesquels se trouvent les tribus amérindiennes qui y participent. Ces conflits n'ont pas été filmés directement par la caméra du making-of mais constituent des récités parallèles racontés par les narrateurs. Les séquences où le navire est emporté par les rapides et où il échoue dans une rivière asséchée, pour leur part, nous offrent des sources audiovisuelles beaucoup plus riches. Nous y voyons des tremblements incontrôlables, des réactions inattendues devant la caméra, des blessures, du sang, des dégâts. Ces séquences du making-of sont la preuve que les séquences correspondantes dans l'hypofilm furent de facto tournées telles que nous les voyons sur l'écran et non en studio, avec des retouches numériques ou autres effets.



D'autres situations délicates sont décrites dans ce documentaire, nonobstant le documentariste opte pour utiliser des images peu suggestives, par exemple, dans la séquence des prostituées du camp. Une brève interaction s'établit entre une d'elles et un membre de l'équipe technique. L'érotisme se restreint aux animaux dans ce documentaire, comme dans la séquence avec des poules en train de copuler (image à droite).





La séquence dans laquelle Les Blank joue le plus avec l'indexicalité des images, est celle où l'Amérindien pris sous le navire lorsque les câbles se rompent semble mourir dans l'hypofilm. Dans le making-of, l'astuce n'est démasquée qu'à la fin de la séquence (nous la décortiquerons lorsque nous développerons l'élocutio de ce making-of).



Le fait que les câbles ont rompu par accident, et que des images soient enregistrées par l'équipe de tournage de Fitzcarraldo, donne à Herzog l'idée d'en profiter pour y associer cette séquence. D'autres images, telles que celle d'Amérindiens « sauvages » qui passent en kayak à côté du navire presque échoué, enrichissent autant l'hypofilm que l'hyperfilm, non seulement narrativement, mais aussi et surtout en termes d'indexicalité. L'improvisation et la spontanéité, dont Herzog sait fort bien tirer profit, apportent une contribution hors pair à la fidélité entre ce qui est vu dans le film et ce qui s'est passé devant l'objectif.



### 3.6. Le fardeau des rêves

L'intérêt de ce making-of dans le cadre de notre analyse repose sur deux axes fondamentaux. Tout d'abord, (a) les événements sur lesquels il se penche sont assez particuliers et attirent l'attention de par le simple fait de s'être déroulés tels quels, c'est-à-dire d'une manière assez singulière, hors contrôle même. En outre, (b) la manière dont Les Blank les agence et les présente aux spectateurs, avec sa touche personnelle, réflexe de sa façon de voir le monde, transforme son making-of en un documentaire unique en son genre. Nous donnerons davantage de détails sur ce deuxième axe, (b), lorsque nous analyserons la rhétorique dans ce making-of. Pour l'instant, penchons-nous sur (a), la complexité du sujet.

La production de *Fitzcarraldo* est connue dans l'histoire du cinéma comme une des plus complexes, longues et épuisantes (à peu près 4 ans, entre la préproduction et le tournage). Tout d'abord, lorsque Herzog se réunit avec des exécutifs de studios à Hollywood pour chercher du financement, il insiste pour que son film soit produit sans aucun effet spécial, l'indexicalité. Il ne veut absolument pas filmer un navire miniature en plastique dans une piscine sur fond vert sur lequel des images créées par ordinateur seraient insérées, ou la jungle dans un jardin botanique à San Diego. Il tient à l'idée de filmer dans la forêt amazonienne, avec de vrais navires (il y en a trois), avec des indigènes locaux comme figurants. À Hollywood il a du mal à trouver du financement. Il se tourne donc vers d'autres marchés, et réussit en Allemagne et au Pérou. Le producteur (et demi-frère de Herzog) Lucki Stipetic fait un travail exceptionnel pour convaincre les *commanditaires* de ne pas lâcher le projet après tous les retards.

Pour interpréter le personnage principal Herzog avait pensé à plusieurs acteurs, aucun ne pouvait, pour plusieurs raisons. Finalement, il signe un contrat avec Jason Robards. Tout semble se passer tel que prévu, mais l'acteur tombe malade au milieu du tournage, il est rapatrié aux États-Unis pour se faire soigner et son médecin finit par lui interdire de reprendre le travail. À ce point, 40 % des séquences étaient déjà tournées, mais Herzog est obligé de tout arrêter et de partir chercher un autre acteur, après quoi il décide de recommencer le tournage à zéro et d'écarter tout le matériel enregistré précédemment. Le temps s'écoule, puis

Mick Jagger, qui jouait Wilbur, l'assistant de Fitzcarraldo, étant pris dans des engagements pour la tournée de lancement du nouvel album des Rolling Stones, abandonne le projet. Herzog le regrette tellement qu'il décide de réécrire le scénario, cette fois sans Wilbur : pour lui, Jagger était irremplaçable. S'il n'avait trouvé personne pour interpréter Fitzcarraldo, Herzog allait assumer le personnage lui-même, mais il réussit à convaincre Klaus Kinski, dont il connaissait le mauvais caractère depuis d'autres projets où ils avaient travaillé ensemble, mais qui pouvait donner au personnage la force qu'il attendait.

Les Amérindiens de l'Amazonie sont divisés en tribus, chacune avec sa culture, sa langue, ses coutumes, ses problèmes. Les Aguarunas, qui collaborent dans le projet de Herzog au commencement de *Burden of Dreams*, par exemple, sont fort critiqués, puis leur leader, Nelson, menacé de mort par des militants radicaux qui défendent la conservation de la forêt et qui accusent, avec les médias internationaux, Herzog et son équipe de détruire des champs, de trafiquer de la drogue, d'exploiter ou même de torturer des Indiens, etc. L'équipe de tournage d'un film est une cible beaucoup plus facile que les forces militaires du pays ou les compagnies multinationales d'exploitation de pétrole ou de bois, dont la réponse aurait été beaucoup plus dangereuse pour eux. Herzog offre protection à Nelson, puis l'équipe est obligée de changer de camp et d'aller plus loin dans la jungle. Les Machiguengas, qui vivent dans la région du nouveau camp (certains marchent 4 jours pour y arriver), ne sont pas habitués à vivre en groupes trop nombreux, puis des conflits commencent à s'installer chez eux. Puisque le tournage se prolonge, leur camp fonctionne à la limite en termes d'infrastructure d'hygiène et d'approvisionnement. Certains hommes, éloignés de leurs femmes, ne peuvent pas boire du massato (les femmes d'autres hommes ne peuvent pas en faire pour eux, cela ne se fait pas chez eux, c'est compromettant), puis ce breuvage est un composant essentiel dans la plupart de leurs rituels et de leurs pratiques sociales. Certaines femmes commencent à se battre pour des hommes, presque comme des hommes. De surcroît, puisque le niveau de l'eau est très bas à cause de la sécheresse, d'autres tribus viennent chercher des œufs de tortues dans le sable des rivières et s'affrontent avec leurs ennemis, créant encore plus de conflits. Herzog ne peut pas intervenir, il attend que tout se résolve de façon la moins violente possible. Heureusement, ses souhaits se réalisent.

Même pour les hommes occidentaux, en nombre considérable dans l'équipe et habitués à d'autres rythmes de vie et d'autres valeurs morales, étant donné la durée hors du commun de ce tournage, l'absence féminine dans le camp pourrait s'avérer une source de conflits. Ils pourraient aller aux villages machiguengas pas trop loin se chercher des femmes. Pour cette raison, pour éviter ce risque, un prêtre catholique local, préoccupé du sort de ses fidèles, conseille à Herzog d'emmener des prostituées au camp. Celui-ci ne peut pas s'empêcher de comparer la situation à un tournage en Europe ou aux États-Unis, mais il comprend les spécificités de cet environnement.

Pour la séquence du transport du navire sur la montagne, Herzog se voit devant une longue liste de défis à surmonter. Tout d'abord, trouver une configuration géographique où deux rivières sont séparées par une courte distance, dans laquelle se trouve une élévation montagneuse considérable, couverte de forêt tropicale. Cet endroit existe, même s'il n'est pas facile à trouver, il est ancré dans la jungle, à des milliers de kilomètres de distance de la ville la plus proche, ce qui rend assez complexe le transport des personnes et de l'approvisionnement, ainsi que la communication. Ensuite, comme la végétation est très dense, l'opération de portage, sous le regard de la caméra du tournage, constitue un défi. En outre, le sol est trop humide et n'offre pas la moindre fermeté pour que les gens marchent dessus, encore moins pour y faire passer un gros navire. De plus, le tracteur utilisé pour pousser ledit bateau est d'occasion et brise constamment. Les pièces de rechange doivent être expédiées de Miami, parfois elles ne sont même pas les bonnes. Pour finir, Herzog avait embauché un ingénieur brésilien qui avait conçu un système pour une montagne avec une inclinaison de 20°, mais celle-ci est à 40°. À un moment donné, le navire avance de quelques centimètres, mais les câbles rompent, puis il retourne à la position originale (ces images étant captées par la caméra du tournage, cette séquence est incluse dans l'hypofilm). Craignant des accidents fatals, l'ingénieur démissionne. Herzog essaye de continuer l'opération sans lui, postérieurement il embauche un professionnel de Lima, qui réussit à accomplir la tâche.

Parallèlement, avec le deuxième navire, Herzog veut profiter d'une montée exceptionnelle (et éphémère) du niveau de la rivière pour tourner une séquence importante, mais le navire est trop léger (tout à l'intérieur était enlevé pour permettre le transport sur la montagne), l'hélice

tourne à vide et le navire finit par échouer lorsque le niveau de l'eau baisse à nouveau. Herzog doit attendre jusqu'à la nouvelle saison de pluie pour pouvoir continuer à s'en servir. Avant cet incident, Herzog avait pris d'autres risques avec ce navire : dans des rapides, il avait basculé violemment lorsqu'il avait heurté des rochers, puis quelques membres de l'équipe s'étaient gravement blessés, notamment le directeur de la photographie.

Le réalisateur, l'acteur principal, un acteur de second rôle et certains techniciens de l'équipe sont allemands, la vedette féminine est italienne, le producteur exécutif est nord-américain, le tournage se déroule dans des pays hispanophone et lusophone, avec quelques acteurs de ces deux langues, les Amérindiens parlent la langue de leurs tribus. Les dialogues sont enregistrés en anglais, la seule langue en commun de la plupart des acteurs, certains ont leurs voix doublées postérieurement. Il est évident que la communication constitue un défi de plus à surmonter dans ce projet, bien que ceux qui prennent des décisions parlent anglais, ou sont même polyglottes. Herzog, par exemple, parle allemand, anglais et espagnol dans le making-of. Quand même, des interprètes sont embauchés pour rendre la communication plus facile, qui semble parfois impossible.

De par toutes les particularités de cette production, les défis créés et surmontés par le réalisateur, tout au long du projet, le sujet de ce making-of est déjà assez impressionnant, digne d'une analyse approfondie. Or *Les Blank* ne s'arrête pas là : il présente ce sujet, bien que sans s'impliquer explicitement, avec sa touche subjective et fort personnelle. Cela peut sembler contradictoire ; or dans les prochaines sections de ce chapitre nous allons prouver le contraire.

### **3.7. Les modes du documentaire et les fonctions du langage**

Lorsqu'il capte les images et les sons de *Burden of Dreams*, *Les Blank* garde une distance (non physique, mais psychologique) avec ce qui se passe dans le tournage de *Fitzcarraldo*. Il y a plusieurs situations de conflit où on le voit ne prenant pas partie. Il doit poser constamment des questions aux participants de la production de l'hypofilm pour les faire interagir avec lui, pourtant, dans le montage final de cet hyperfilm nous n'entendons presque

pas sa voix. Dans cet aspect le documentariste semble adopter une approche tout à fait **observationnelle** par rapport à ses sujets. Or, la relation entre Les Blank et Werner Herzog étant assez proche, l'histoire entre l'auteur du documentaire et son sujet gagne en complexité. Tel que nous avons pu le constater en ce qui concerne les éléments du récit dans cet hyperfilm, Herzog, à la fois personnage et narrateur, est impliqué profondément dans son film et ne peut s'empêcher de le voir avec beaucoup d'émotion et de subjectivité. Dans ses témoignages, il transmet au spectateur, et avant lui au documentariste, son anxiété croissante, sa frustration, son quasi-désespoir. Les Blank réussit à faire sortir chez lui toutes ces émotions-là. À cet égard, ce making-of est donc en mode **participatif**.

D'un autre côté, dans *Burden of Dreams* il y a un narrateur, ce qui constitue plutôt une marque du mode **expositif** du documentaire. Cette voix omniprésente essaye de transmettre un contenu, un message, de décrire l'arrière caméra de *Fitzcarraldo* de manière la moins personnelle possible. Toutefois, le texte de cette narration n'est pas complètement exempt de jugement. La pertinence des décisions de Herzog est parfois questionnée, avec raison:

« Since Herzog admits he could shoot most of *Fitzcarraldo* right outside Iquitos, some people think the remote jungle location is just another example of his insistence on making things tough. Herzog claims that the isolated location will bring out special qualities in the actors and even the film crew, that would be impossible to achieve otherwise. »

.....  
 « Once again Herzog pushes on in the face of disaster », sur sa décision de filmer avec le navire dans des rapides.

Que nous décidions de considérer *Burden of Dreams* comme un documentaire davantage en mode observationnel, participatif ou expositif, il reste quand même dans le registre de la fonction **référentielle** du langage, la fonction par excellence de ces trois modes.

De toute manière, puisqu'il est un discours audiovisuel cinématographique sur un autre discours de la même nature, *Burden of Dreams* est essentiellement un discours en fonction **métasémiotique** du langage. Cette fonction est encore plus visible dans la séquence de clôture du documentaire, où le processus de la photographie est décortiqué presque

didactiquement (nous en reparlerons plus tard). En outre, son contenu sert à augmenter et à approfondir les connaissances de son destinataire sur le sujet en question, alors il est également un discours en fonction **conative** du langage dans ce sens.

Les Blank étant un documentariste expérimenté, il ne réaliserait pas un film à la manière d'un reportage journalistique. Son attitude n'aurait pas plu à Herzog, puis il n'aurait pas été invité à réaliser ce making-of. Le sujet principal de son documentaire a beau être le tournage de *Fitzcarraldo*, le tournage en question se déroule dans une région hors pair : la plus riche de la planète en biodiversité, très complexe du point de vue économique, d'une singularité absolue en ce qui concerne les relations sociales de ses habitants, entre eux ainsi qu'avec les « étrangers ». Les Blank ne s'est pas exempté de documenter la production du film de Herzog, mais il donne à son documentaire une approche légèrement ethnographique et naturaliste à certains moments : il se penche sur les questions légales auxquelles font face les Amérindiens impliqués dans l'hypofilm, puis il profite de la beauté de la jungle pour enregistrer des images qui n'ont rien à voir avec *Fitzcarraldo*, mais qui donnent au documentaire une souplesse thématique et une plasticité sans égale. En d'autres termes, en suivant sa façon personnelle d'aborder son sujet, Les Blank fait de *Burden of Dreams* un documentaire tout à fait en mode et fonction du langage **poétiques**. Ses images et surtout l'usage que Les Blank en fait servent énormément à enrichir la rhétorique de *Burden of Dreams*. Nous verrons comment.

### 3.8. La rhétorique dans *Burden of Dreams*

#### 3.8.1. Le style et le genre

Le style d'un documentaire est directement conditionné par la fonction du langage dans laquelle il a été construit. *Burden of Dreams*, tel que nous venons de constater dans la section dernière du présent chapitre, présente des caractéristiques de plusieurs fonctions du langage : référentielle, métasemiotique, conative et poétique, aucune d'elles ne prédomine complètement sur les autres. De par cette complexité, nous ne pouvons pas déterminer avec exactitude un style unique qui le représenterait. Son côté plutôt subjectif, illustré par la



fonction poétique, lui confère un style **élevé**, tandis que l'objectif le rapproche plutôt du style **simple**.

Le même doute s'installe quant au genre rhétorique de *Burden of Dreams*. Il peut être vu à la fois comme délibératif, à la fois comme épideictique. L'acte social dans son discours est l'*action* et la technique discursive est l'*exemple*, tel que dicté par les canons du genre **délibératif**, par contre sa pertinence n'est pas l'*utilité*, mais le *Beau*, puis sa temporalité n'est pas le *futur*, mais le *présent*, ce qui marque plutôt le genre **épideictique**. Puisqu'il ne se présente pas comme un éloge explicite de quoi que ce soit, il serait peut-être exagéré de le classer catégoriquement ainsi.

### 3.8.2. Les figures de style

*Burden of Dreams* est un discours assez symétrique à celui de son hypofilm, non seulement en termes de récit, comme nous l'avons vu, mais aussi en ce qui concerne ses éléments rhétoriques. Tout d'abord, le rêve auquel fait référence le titre du film est le moteur des actions des personnages principaux des deux films, Fitzcarraldo et Herzog. L'un rêve de construire un opéra au milieu de la jungle amazonienne ; l'autre rêve de faire un film sur celui qui rêve de construire un opéra au milieu de la jungle. Le deuxième élément du titre, le fardeau, est également commun aux deux protagonistes, puis il se matérialise dans le gros navire qui doit surmonter un obstacle physique, la montagne, pour que les personnages surmontent leurs défis professionnels et personnels. Nous pouvons dire alors que le navire est une **métonymie** des rêves, la montagne représente les fardeaux, puis Herzog dans le making-of est une **métaphore** du personnage de Fitzcarraldo de l'hypofilm. Cette métaphore est encore plus visible dans une séquence spécifique du making-of plus précisément, la séquence 5 dans la description du récit de *Burden of Dreams* (section 2.4 du présent chapitre), où chaque personnage est littéralement en train de porter son propre fardeau, dans l'hypofilm ainsi que dans la « vraie » vie.





Toutes ces images sont annoncées par un gros plan d'une partie des murs qui décorent l'aéroport d'Iquitos, dans la séquence de l'arrivée de Klaus Kinski au lieu du tournage (nous pouvons dire qu'elle y fait allusion ou qu'elle introduit une ellipse spatiotemporelle vers les images qui la suivent) :



Un passage d'un témoignage de Herzog reflète l'idée de la métaphore des rêves et du fardeau : « If I abandon this project I would be a man without dreams, and I don't want to live like that. » « ... everyday life is only an illusion behind which lies the reality of dreams. » Dans un autre passage, Herzog explique littéralement cette question de la métaphore : « The central metaphor of my film is that they haul a ship over what is essentially an impossibly steep hill. If I lose that by using a level terrain like the Panama Canal, I lose the central metaphor of my film »

Dans le témoignage suivant, il y a plusieurs figures rhétoriques :

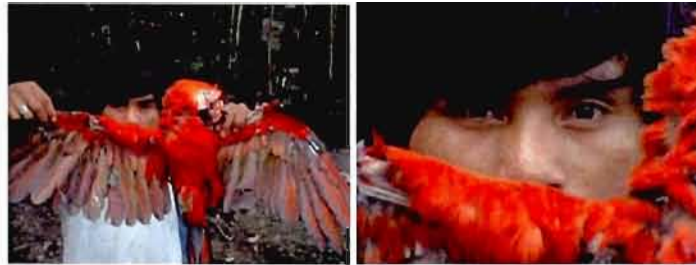
« Kinski always says it's full of erotic elements. I don't see it so much erotic. I see it more full of obscenity. It's just... Nature here is vile and base. I wouldn't see anything erotic here. I would see fornication and asphyxiation and choking and fighting for survival and growing and just rotting away. Of course, there's a lot of misery. But it is the same misery that is all around us. The trees here are in misery, and the birds are in misery. I don't think they sing. They just screech in pain. It's an unfinished country. It's still prehistorical. The only thing that is lacking is the dinosaurs here. It's like a curse weighing on an entire landscape. And whoever goes too deep into this has his share of this curse. So we are cursed with what we are doing here. It's a land that God, if he exists, has created in anger. It's the only land where creation is unfinished yet. Taking a close look at what's around us there is some sort of a harmony. It is the harmony of overwhelming and collective murder. And we in comparison to the articulate vileness and baseness and obscenity of all this jungle, we in comparison to that enormous articulation, we only sound and look like badly pronounced and half-finished sentences out of a stupid suburban novel, a cheap novel. We have to become humble in front of this overwhelming misery and overwhelming fornication... overwhelming growth and overwhelming lack of order. Even the stars up here in the sky look like a mess. There is no harmony in the universe. We have to get acquainted to this idea that there is no real harmony as we have conceived it. But when I say this, I say this all full of admiration for the jungle. It is not that I hate it, I love it. I love it very much. But I love it against my better judgment»

Tout d'abord, l'emploi des mots pour qualifier la jungle : érotique, obscénité, fornication, vilenie, bassesse, misère, asphyxie, étouffement, croissance, survie, pourriture, préhistorique, fléau, meurtre collectif, colère, écrasante, énorme articulation, manque d'ordre, désordre; par rapport aux mots pour qualifier l'homme : humble, phrases mal prononcées et inachevées d'un roman de banlieue stupide, roman bon marché.

Pour illustrer l'érotisme du témoignage précédent, l'image utilisée est la suivante, qui fait allusion de par sa forme plus que par sa vraie connotation sexuelle :



Lorsque Herzog parle des oiseaux qui ne chantent pas, mais qui crient de douleur, nous voyons les images suivantes :



Quand il dit que la seule chose qu'il manque dans cette jungle, cette création inachevée, ce sont les dinosaures, Les Blank se sert de l'image suivante, tirée du panneau de l'aéroport d'Iquitos (de nos jours nous savons que ces reptiles sont parmi les animaux les plus primitifs qui vivent encore sur la terre) :



Pour illustrer la fin de ce témoignage de Herzog, Les Blank choisit cette image :



Il ne s'agit pas d'étoiles dans un soleil en désordre, mais d'araignées et leurs victimes prises dans leurs toiles. La ressemblance à première vue est étonnante, puis elle renforce la

**métonymie** spatiale qui existe entre la forêt et l'univers, la première étant une infime partie du deuxième, mais le tout, dans le contexte des deux films.

Il y a d'autres figures rhétoriques plus ponctuelles dans le discours de ce documentaire. Par exemple, lorsque, dans la séquence de la supposée mort du figurant amérindien dans l'hypofilm quand les câbles qui tirent le navire sur la montagne rompent, les mêmes images sont utilisées dans le making-of sans que le narrateur dévoile tout de suite qu'il s'agissait d'une simulation. La vérité est gardée pour la fin de la séquence. Ici nous avons un exemple de la figure de style de la **suspension**. Nous en avons discuté lorsque nous avons développé l'indexicalité des images dans ce documentaire.

Un autre exemple de figure de style ponctuelle dans *Burden of Dreams* est la **citation** faite par Herzog d'un mythe grecque : « You wanted to know the story of Fitzcarraldo. It's a strange story, a little bit like Sisyphus-like story, a story of challenge of the impossible. ». Après avoir osé défier Thanatos, le dieu de la mort, Sisyphus fut condamné pour l'éternité à faire rouler un rocher sur une colline jusqu'à ce qu'il redescende juste avant d'en atteindre le sommet. Le mythe décrit avec justesse non seulement le mouvement du personnage de Fitzcarraldo avec son navire, mais aussi l'inutilité de son effort au bout du compte, car, même s'il réussit à faire dépasser le sommet de la montagne à son rocher/navire, son entreprise échoue puisque les Amérindiens laissent emporter le navire par les rapides.

Lorsque Herzog parle de la pression et de fausses accusations de la presse dont il est victime au début de la production, l'énoncé sort de la diégèse du film et passe brièvement à la photo suivante, en noir et blanc, avec un son de murmures humains non compréhensibles (en langue étrangère, probablement en yiddish) comme bande sonore :



Il s'agit d'une **allusion** aux camps de concentration nazis et au génocide de Juifs promu par Hitler, voulant dire que Herzog, venu de l'Allemagne, était en train de commettre le même crime atroce contre les Amérindiens de l'Amazonie dans son tournage. Le son sera éventuellement fondu à des voix d'Amérindiens, que nous pouvons reconnaître par sa sonorité dans le reste du film, puis ce montage sonore complète l'association établie entre les deux groupes humains, les Juifs et les Amérindiens amazoniens.

Dans son témoignage, l'acteur José Lewgoy (D. Aquilino) parle de ses motivations pour participer à une production comme *Fitzcarraldo* :

« To act in front of a camera gives me physical pleasure. That's when I get myself realised, otherwise I would be a bank manager. If you remove that pleasure, if you take this pleasure, then what have you left? The hardship of doing this film, it's a very difficult and very hard, physically hard film to do. ».

Comme nous pouvons le constater, son discours est construit avec des **antithèses**.

Tel que l'écrasante majorité de discours audiovisuels, *Burden of Dreams* est structuré et monté par une alternance d'images (et de sons) avec des **ellipses** entre elles. S'il n'était pas ainsi, le film aurait duré tous les mois du tournage qu'il décortique. À chaque fois que l'action atteint un plateau de développement ou qu'elle change de lieu ou saute dans le temps, la caméra s'arrête et reprend son cours dès que de nouveaux avancements s'annoncent. Les deux ellipses les plus importantes dans le film sont l'initiale et la finale, qui présupposent tout ce qui se passa avant l'arrivée de Les Blank au lieu du tournage de *Fitzcarraldo*, ainsi que tout ce qui se passera après son départ. Surtout cette dernière ellipse est regrettable parce que le documentaire manque l'enregistrement direct de la séquence la plus attendue de tout l'hypofilm, c'est-à-dire, l'arrivée du navire au sommet de la montagne et sa descente subséquente vers l'autre rivière.

Parfois, Les Blank se donne un temps d'attente pour des raisons plus esthétiques que narratives. Au lieu d'avoir recours à une ellipse et passer d'une action à la subséquente, il s'arrête sur des images, liées plus ou moins au sujet en question, parfois pas du tout,



simplement pour leur beauté, leur exotisme, leur plasticité. Il répète dans ce making-of la caractéristique la plus marquante de ses documentaires musicaux, où le contexte socioculturel fait partie du discours aussi bien que l'art musical en soi. Nous en développerons davantage dans la section suivante du présent chapitre.

### 3.8.3. L'élocutio de *Burden of Dreams*

*Burden of Dreams* est un documentaire où la subjectivité de son auteur est fort visible. Toutefois, elle n'est pas imprégnée explicitement partout, mais concentrée dans certains moments précis du making-of, où le rythme du montage et de la narration s'apaise, puis la plasticité audiovisuelle se prononce davantage. Lorsque cela arrive, via des règles, ces images et les sons qui les accompagnent se détachent du contenu objectif développé dans le récit.

Ni Herzog ni Les Blank n'avaient l'intention de faire des films ethnographiques, mais le documentaire de ce dernier montre une quantité considérable d'images d'Amérindiens, en plans rapprochés, dans leur habitat naturel, parfois à suivre leur routine quotidienne. Les Blank prend son temps pour montrer en détail les Amérindiens qui figurent dans l'hypofilm : leurs visages, quelques fois maquillés, en gros plan, leurs chansons en fond musical, leurs habitudes, leurs singularités par rapport à la culture occidentale.



*Burden of Dreams* présente une quantité considérable de plans rapprochés, surtout de visages, plusieurs à regarder directement l'objectif de la caméra, brisant la frontière entre l'énoncé et l'énonciation.



Cette frontière est brisée également par le son. Dans les séquences suivantes, les sujets en cadre sont en train de chanter dans leur langue, une chanson typique (toujours la même), puis cette musique se transforme en bande sonore du documentaire (le reste de la bande sonore est composée majoritairement d'opéras, en référence à l'hypofilm).



Parfois, Les Blank se sert de certaines images pour faire une critique de l'influence qu'exerce de plus en plus la culture occidentale, en particulier la nord-américaine, sur les cultures traditionnelles, des peuples indigènes des régions isolées telles que l'Amazonie :



Par contre, il n'oublie pas que les Amérindiens peuvent eux aussi exercer leur influence sur les Occidentaux, comme le prouve l'image suivante :





Il y a une séquence où le même motif est utilisé dans des contextes différents pour marquer les similitudes et des contrastes entre deux cultures : les pieds d'une petite fille qui donnent des coups à un cochon qui se trouve au milieu de son chemin, d'un enfant non identifié, en train de se nettoyer dans l'eau, puis de Klaus Kinski/Fitzcarraldo, en bas blancs avec un trou au gros orteil droit, en train de les salir pour le tournage :



Parfois, le spectateur a la sensation que le regard de *Les Blancs* se détourne de l'objet qu'il est en train de montrer, tel que celui d'un enfant incapable de garder son attention très longtemps sur un même sujet. C'est sa marque personnelle. Ce détour est plus visible dans deux séquences : dans la première, la caméra abandonne Herzog, qui est en train de parler fort sérieusement de ses angoisses envers la jungle, et se focalise sur une branche d'une plante à côté. Quelques instants après, elle revient à Herzog, qui continue à donner son témoignage comme si rien ne s'était passé. Dans la deuxième, l'objectif se ferme sur un détail du cadre précédent, c'est-à-dire une petite tortue qu'un figurant est en train de manipuler (nous voyons sa main au coin supérieur droite de la troisième image de cette suite).



Il y a des séquences où des belles images ne sont pas là seulement pour nourrir le plaisir esthétique du spectateur, mais pour véhiculer un message. Les images en questions sont chargées de signification sémiotique. Par exemple, lorsque la narratrice donne des statistiques sur la destruction de la forêt, la séquence s'initie par de très belles images de fourmis : sur une feuille, en ligne par terre, sur un tronc d'arbre, et ainsi de suite, apparemment sans aucun lien avec le sujet central du documentaire, c'est-à-dire le tournage de *Fitzcarraldo*. L'image suivante est le lieu de tournage de l'hypofilm : un morceau de forêt détruite. La signification véhiculée, c'est le contraste entre l'harmonie de la nature et la destruction que Herzog est en train de promouvoir pour tourner son film.



Les Blank aime montrer les étapes d'un processus pour aboutir à un résultat quelconque. Par exemple, la pluie qui rend le terrain trop boueux pour le transport du navire, ce qui fait que Herzog décide de prendre le risque d'amener le deuxième navire à une rivière qui auparavant était trop sèche pour être navigable. Puisqu'ils avaient enlevé tout le poids de l'embarcation pour faciliter son transport sur la montagne, l'hélice tourne hors de l'eau et le navire finit par

échouer. (Toute cette suite de faits est montrée dans le making-of en deux séquences distinctes).



Un autre exemple de processus que Les Blank décortique en détail et à son temps est la préparation du terrain sur la montagne pour le transport du bateau.



Plusieurs plans rapprochés d'éléments de la jungle, surtout d'animaux et de plantes, sont faits dans *Burden of Dreams*. Ce sont encore des exemples de cette manière particulière de Les Blank de regarder le monde, de détourner son regard, et conséquemment celui de la caméra également, à des sujets apparemment secondaires, mais qui appartiennent au contexte du sujet principal et qui nous aide en tant que spectateurs à mieux le comprendre. Ce détour aurait pu être bref, juste pour contextualiser le sujet le temps nécessaire, mais Les Blank prend son temps, il crée son rythme, puis c'est là où se trouve sa touche personnelle en tant qu'auteur dans ce making-of.



Toutefois, ce n'est que sur les animaux que Les Blank tourne son objectif pour les montrer dans des situations candides. Les humains également, sauf que sous un prisme distinct : en train de s'amuser, alors que leur but ultime dans cet endroit était le travail; ou dans des situations plus ou moins gênantes, comme, par exemple, lorsque Herzog n'arrive pas à bouger son pied, qui est coincé sous un tronc d'arbre, dans la séquence de la préparation du chemin sur la montagne pour le transport du navire.



*Burden of Dreams* a une autre particularité qui le distingue de la plupart des documentaires du même sous-genre : il ne contient pas d'images statiques. Même celles d'objets bidimensionnels, tels que des cartes, des plans, des photographies, sont prises dans des contextes où la caméra est en relation dynamique par rapport aux autres objets en cadre. Lorsque l'ingénieur montre le plan de son système pour transporter le navire sur la montagne, par exemple, son stylo se promène sur les lignes du dessin; lorsque nous voyons les photos polaroid qu'un technicien vend aux Amérindiens qui participent au film comme figurants, elles sont manipulées par les sujets. Lorsque le narrateur fait référence aux engagements de Mick Jagger qui l'empêchent de continuer dans le projet, la couverture de l'album *Tattoo You* est en cadre, la caméra fait un mouvement d'ouverture de l'objectif. Cette image étant une des plus distinctes de toutes dans ce making-of, il n'est pas étonnant que la prise de vue soit également différente de la plupart. La même chose se passe avec le gigantesque panneau de l'aéroport d'Iquitos, avec des illustrations d'éléments de la forêt : la caméra se promène sur ses motifs les plus attirants. L'image du jaguar, par exemple, est sonorisée avec un bruit de tonnerre, qui ressemble beaucoup à son propre cri.





Dans la séquence de fermeture du making-of, une photo de Herzog prise à l'ancienne sert d'illustration du principe de la photographie, avec une *camara obscura*, ainsi que le résultat final avant les étapes à travers lesquelles l'objet a passé pour arriver à ce stade.



Aux images précédentes, s'ajoutent celles des deux principaux membres de la production du making-of, ainsi que le titre en police stylisé. Et de cette manière métasémiotique finit l'objet d'analyse du présent chapitre de notre mémoire.



### 3.9. Conclusion

Des récits étonnants, pleins de conflits, d'intrigues, de personnages adorables et détestables, qui se déroulent dans des endroits et des moments les plus inoubliables, peuvent se prêter à des films fort intéressants. Toutefois, cela n'est pas suffisant si les éléments d'un tel récit ne se structurent pas de manière logique (ce qui ne veut pas dire nécessairement chronologique), s'il n'y a pas de relation intéressante et justifiable entre eux. Herzog avait beau avoir dans ses

maines l'histoire la plus impressionnante qui soit pour en faire un scénario d'un long métrage de fiction, ce film n'aurait pas réussi s'il n'avait pas su tirer profit de toutes les richesses des éléments de son récit. Il fut critiqué, persécuté, accusé injustement, harcelé, mais il se battit pour défendre l'idéal qui le guidait dans son parcours, c'est-à-dire faire un long métrage de fiction à partir d'une histoire incroyable sans compromettre l'indexicalité des images de son film. Il dut faire face à des défis quasi insurmontables, pendant une longue période de temps, dans une configuration spatiale exigeante, il faillit perdre sa foi dans le projet, dans sa profession, voire dans lui-même, nonobstant il persévéra, puis il réussit, enfin.

Les Blank, tel que Herzog avait dans ses mains un sujet qui pourrait se prêter à un documentaire formidable, c'est-à-dire le film très riche de Herzog. Il témoigne, à partir d'une perspective assez différente de celle de son collègue, des mêmes contraintes, des mêmes défis quotidiens ; il était là aussi, à côté de Herzog. Or il aurait pu faire de ce sujet tout un autre hyperfilm. Rien ne lui garantissait que le résultat final aurait été une réussite. Il y croyait.

Il réalise *Burden of Dreams* dans une époque où des documentaires de ce genre se faisaient déjà, non pas avec la même fréquence et de manière aussi systématique qu'aujourd'hui, mais quelques exemplaires du sous-genre du making-of existaient déjà dans la forme que nous connaissons de nos jours. Étant un documentariste expérimenté, il avait déjà développé son propre style, il savait comment véhiculer par des images et des sons les idées qu'il voulait défendre dans ses films, même si ses travaux précédents ne se penchaient pas sur le même sujet. Et puisque son but ultime dans ce projet n'était pas celui d'y contribuer commercialement, il se permit de donner à son œuvre sa touche personnelle, c'est-à-dire de diminuer le rythme du montage et de s'arrêter sur des détails qu'il trouvait dignes d'attention. Grâce à cette initiative, Les Blank a réussi à réaliser un making-of hors du commun, subjectif et personnel, bien que riche en contenu. Une œuvre d'art dans son genre. C'est pour cette réussite que nous avons choisi de faire figurer ce making-of parmi les documentaires du corpus du présent mémoire.

## CHAPITRE IV

### THE MAKING OF FANNY AND ALEXANDER

#### 4.1. Entre le noir et le blanc



*The Making of Fanny and Alexander* s'ouvre avec son titre suédois, fort descriptif et conventionnel par rapport aux titres des films de fiction du même réalisateur (par exemple, *Les fraises sauvages*, *L'œuf du serpent* ou *Le septième sceau*, entre tant d'autres), écrit dans une police assez simple, en blanc sur fond noir, suivi du crédit de la production, sans aucune source sonore. À toute première vue, cette ouverture peut faire croire au spectateur qu'il s'agit d'un documentaire très conservateur en termes esthétique et thématique. Dans cette introduction, personne, aucun espace ou temps n'est identifié. La curiosité s'installe.

Suit un texte, toujours en suédois, dans la même police, en blanc sur noir, qui nous donne un premier indice de la richesse de ce qui suit :

Les photos de la production d'un film ne peuvent jamais être plus que cela : des images d'une production d'un film. Les arcanes des processus, la magie, la violence spirituelle et physique ne sont aperçus que de temps en temps. Ce que nous voyons est en fait un album de souvenirs. Images enregistrées arbitrairement par l'esprit de l'œil. Cela peut être intéressant, cela peut même être amusant. Le jour avant le tournage, nous nous sommes



réunis pour dire bonjour, pour nous montrer plus amical, et peut-être même pour évoquer une certaine excitation.

Ce texte lié à l'image suivante, celle d'Ingmar Bergman réuni avec ses collègues, est suffisant pour annoncer de bonnes et belles surprises. Ceux qui connaissent le réalisateur et son œuvre ne s'attendent pas à ce que la sobriété du titre et des toutes premières images se matérialise dans un conventionnalisme quelconque dans le reste du film.

Bergman est l'homme du mouvement, du va-et-vient, du rythme, des métamorphoses continues d'images. Il ne pouvait pas que rencontrer le cinématographe, cet instrument qui écrit le mouvement par l'alternance d'ombre et de lumière, qui rend présent l'absent, vrai l'illusoire et onirique le réel. Ce clown qui dit oui et non, qui crache sur Dieu tout en le priant, qui l'hiver fait du théâtre et l'été du cinéma, qui mêle le baroque le plus extravagant au dépouillement le plus ascétique, qui trempe la quête mystique dans l'épaisseur charnelle de l'éros exacerbé, qui fait se déchirer les couples s'embrassant et jaillir la vérité de tous les artifices, n'est pas inconsistant ou instable. Il refuse l'enfermement dans une seule définition. Il n'accepte pas l'arrêt sur un seul temps de la mesure ou sur une seule image en mouvement. Il veut rester fidèle à la marche de la vie et aux battements du cœur. Il articule l'un et l'autre avec une grâce qui lui est propre. Il danse. C'est son art et sa poésie.<sup>31</sup>

L'œuvre bergmanienne est très vaste et richissime. Or, dans le présent travail notre but n'est pas de toute la disséquer. Nous ne nous concentrerons que sur deux de ses films, *The Making of Fanny and Alexander* et *Fanny et Alexander*, puis ce dernier seulement dans ce que cet hypofilm contribue à l'analyse de son hyperfilm.

#### 4.2. La genèse

Il n'arrive presque jamais qu'un réalisateur d'un hypofilm décide d'en réaliser également un making-of. Avec *The Making of Fanny and Alexander* nous avons un des très rares cas où cela se produit. De par cette information très élémentaire, nous savons déjà que ce documentaire est un exemplaire hors du commun. De surcroît, le réalisateur en question n'est pas n'importe qui non plus : il s'agit d'Ingmar Bergman, un des noms les plus reconnus mondialement comme *auteur* cinématographique par excellence.

---

<sup>31</sup> Marty, Joseph. 1991. *Ingmar Bergman – une poésie du désir*. Paris : Les éditions du cerf. p. 24

Bergman bâtit sa réputation internationale surtout sur des drames de fiction fort denses et oniriques. Or, ce que peu de gens savent, c'est que le cinéaste avait déjà fait deux incursions dans le genre du documentaire, avant même *The Making of Fanny and Alexander* : *Farodokument 1969* (lancé en 1970) et *Farodokument 1979*, sur l'île de Faro, qu'il découvrit lorsqu'il cherchait un lieu de tournage pour son film *À travers le miroir* (1961), là où il choisit de vivre et où il mourra en 2007. Remarquons le parallélisme des titres de ses documentaires : originalement, en suédois, le titre de *The Making of Fanny and Alexander* est *Dokument Fanny och Alexander*. Nous pouvons donc dire que ce genre cinématographique lui était déjà familier, et qu'il intitulait ses œuvres toujours de manière semblable : par le mot « dokument », « document » en suédois, associé à un deuxième mot ou expression, le thème de chaque documentaire. Ce que ces documentaires n'ont pas en commun, c'est le fait que, dans les deux premiers, sur Faro, il y a un narrateur, et c'est Bergman lui-même; tandis que, dans le troisième, il n'y en a pas (nous développerons cet aspect en profondeur dans l'analyse de *The Making of Fanny and Alexander* en tant que récit).

La réalisation de *The Making of Fanny and Alexander* date d'une époque où l'écrasante majorité des films n'avait pas de making-of, les motivations ultimes de Bergman d'en faire un remontent à dix ans avant son lancement. En 1976, le cinéaste, accusé d'évasion fiscale, avait été mis en prison. Bien que les investigations prouvèrent son innocence, il fit une dépression profonde et s'exila volontairement à Munich, affirmant ne jamais retourner travailler dans son pays natal. Lorsqu'il changea d'avis et accepta finalement un nouveau projet en Suède, il annonça qu'il serait son dernier film long métrage, puis qu'ensuite il prendrait sa retraite du cinéma. Le projet fut un scénario à touches autobiographiques : *Fanny et Alexander*, une minisérie télévisée de 312 minutes, ainsi qu'un long métrage de 188 minutes lancé en salles en 1982. Le financement et la production d'un tel projet s'avèrent assez complexes, mais les fruits récoltés en valurent la peine : en 1983, il remporta 4 Oscars, ceux du meilleur film en langue étrangère, de la meilleure photographie pour Sven Nykvist, meilleure direction artistique et meilleure création de costumes. En outre, Bergman fut en nomination aux Oscars de meilleur réalisateur et meilleur scénario original. Après la conclusion de *Fanny et Alexander*, il continua à travailler dans le milieu artistique, mais il se consacra plutôt au théâtre, à l'écriture de scénarios et à la télévision. Sachant qu'il n'allait

jamais revenir au cinéma comme réalisateur, il donna tout un traitement spécial à ce projet. Les journalistes eurent un accès aux plateaux de tournage, fait inédit auparavant. Il demanda à Arne Carlsson, son photographe de plateau habituel (qui signe également la direction de photographie de *Farodokument 1979*), d'enregistrer des images sonores en mouvement du tournage, avec lesquelles il comptait réaliser un nouveau documentaire plus tard. C'est ainsi que naît l'objet d'analyse du présent chapitre de notre mémoire.

### 4.3. Fanny, Alexander... et Ingmar

Tel qu'Ingmar Bergman à l'âge de 10 ans, Alexander Ekdahl, son alter ego dans le film, est un garçon d'une nature contestatrice et une imagination débordante, qui vit dans une ville non identifiée de taille moyenne en Suède (qui pourrait très bien être l'Uppsala natale de Bergman), dans la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle, avec sa sœur de 8 ans, Fanny, et ses parents, Émilie et Oscar. Oscar Ekdahl appartient à une famille assez aisée de la bourgeoisie locale, et, grâce à la générosité de sa mère, Helena, comédienne retraitée, et de son frère cadet Gustav Adolf, restaurateur, il réussit à maintenir la troupe de théâtre qu'il hérite de son père, où joue également son épouse Émilie. Oscar et Gustav Adolf ont un autre frère, Carl, professeur universitaire endetté, alcoolique, marié avec l'Allemande Lydia, à qui il adresse toute son agressivité, mais qui le surprotège. Après les célébrations de Noël, où il affiche clairement des signes de fatigue, Oscar répétait le rôle du spectre dans *Hamlet* lorsqu'il s'effondre sur la scène, mourant chez lui après avoir agonisé profondément. L'image du père souffrant traumatise le petit Alexander. Un an plus tard, Émilie, doutant de sa vocation théâtrale, succombe au charme et aux belles promesses de l'austère et implacable évêque luthérien Edvard Vergerus et accepte sa proposition de mariage, brisant la parole qu'elle avait donnée à Oscar dans son lit de mort de garder la troupe, puisque l'évêque lui demande de tout abandonner.

Dans le presbytère de l'évêque, les enfants vivent comme des prisonniers, derrière des fenêtres garnies de barreaux, sous le regard inquisiteur de sa sœur, Henrieta, et trahis par Justina, une domestique sans scrupule. Y vivent également la mère de l'évêque et une tante malade, Elsa, cachée dans sa chambre (le personnage est interprété par un homme).

Alexander, à cause de sa personnalité, est victime de la persécution de l'évêque, qui lui inflige même des punitions physiques. Émilie, mécontente, veut le divorce, mais l'évêque menace de lui enlever la garde des enfants si elle l'abandonne. De surcroît, elle tombe enceinte. Elle se rend chez Helena un jour, lui avoue ses malheurs, mais repart vite, de peur de ce qui pourrait se passer aux enfants dans son absence. Lorsqu'elle rentre à la maison, elle rencontre Alexandre confiné dans le grenier, le dos marqué par des coups de canne donnés par son beau-père en guise d'« éducation », pour que le jeune garçon apprenne à ne pas inventer des histoires. Alexander avait dit à Justina qu'il avait vu le fantôme d'une des filles de l'évêque et qu'elle lui avait confié qu'elle-même, sa sœur et leur mère, la première épouse de Vergerus, s'étaient noyées en essayant de s'échapper du presbytère.

Dans une opération magique, littéralement, Isak Jakobi, un juif ami et ancien amant d'Helena, enlève les enfants du presbytère dans un coffre et les garde chez lui. Il habite derrière son magasin d'antiquités, avec ses deux neveux, Aron et Ismael. Aron a une collection de poupées et de marionnettes de toutes sortes. Il en fait jouer une pour faire peur à Alexander. Ismael est considéré malade et, pour cette raison, vit fermé dans sa chambre. Sa maladie n'est pas bien expliquée, elle ressemble à une intelligence extraordinaire et à une capacité de pénétrer les pensées des autres et de les concrétiser. Il encourage Alexander à faire face à son désir de la mort de l'évêque, que les deux enfants souhaitaient depuis des mois, mais pas sérieusement. Malgré tout ce désir, Alexander est effrayé d'entendre les paroles d'Ismael (ce personnage est interprété par une actrice déguisée en garçon. Les deux personnages reclus de la société à cause d'une maladie supposée sont interprétés par quelqu'un du sexe opposé). Venant juste de voir sa tante et de lui apporter une lampe, l'évêque va à la rencontre d'Émilie, qui fait de l'insomnie et est en train de boire du bouillon chaud. Il s'en sert, sans savoir qu'Émilie y avait mis du somnifère. La tante Elsa se brûle en s'approchant trop de la lampe et part désespérée à travers la maison mettant du feu partout. L'évêque, sous l'effet du somnifère, est incapable de s'en sortir et finit par mourir brûlé, après la fuite d'Émilie.

Après une petite enquête sur la mort de Vergerus qui n'aboutit nulle part, chez les Ekdahls la famille fête le baptême d'Aurora, la fille d'Émilie, et d'Helena Victoria, la fille que Maj, une

infirmière qui travaille chez Helena à laquelle Alexander est très attaché, a eue avec l'oncle Gustav Adolf, non seulement avec l'approbation, mais aussi la bénédiction d'Alma, l'épouse du père. Alexander, qui tout ce temps voyait le fantôme de son père, passe désormais à voir aussi celui de son beau-père, qui l'avertit qu'il ne va pas s'en débarrasser si facilement. Émilie reprend le théâtre et offre un rôle à Helena dans une pièce d'un dramaturge qu'elle vient juste de découvrir : August Strindberg (un des auteurs de prédilection de Bergman). Le film se termine avec Alexander couché sur le divan, la tête posée sur les genoux d'Helena, qui lui lit à haute voix la pièce de Strindberg dont Émilie lui a parlé.

De par la description de ce récit, nous pouvons inférer une deuxième surprise que nous réserve Bergman au sujet du titre du film, Fanny est le premier nom qui y apparaît, mais Alexander est le personnage principal. C'est à travers son optique que tous les conflits du film atteignent le spectateur, car il n'est pas aussi capable que sa sœur de s'adapter aux changements de son histoire. Fanny est toujours là pour appuyer son frère et lui tenir compagnie. S'il n'était pas là et Fanny était toute seule, peut-être que la plupart des complications de ce récit ne se seraient pas produites. Le titre a beau être *Alexander et Fanny*, ou *Alexander* tout simplement. Or, c'est du Bergman, donc cela s'explique.

#### 4.4. Le récit du making-of

*The Making of Fanny and Alexander* présente les séquences suivantes dans cet ordre (tout comme dans *Burden of Dreams*, adaptées du menu du DVD) :

1. Fête du commencement du tournage;
2. Première séquence à être tournée : une guerre d'oreillers entre les enfants et l'infirmière Maj. Bergman trouva que c'était une bonne manière de commencer le tournage, pour détendre les adultes et gagner la confiance des enfants;
3. Tournage extérieur dans les rues d'Uppsala : a) d'abord la séquence où Alexander, passée la tristesse de la mort de son père, se promène joyeusement à travers les kiosques du marché public; b) ensuite, le passage du chariot d'Isak Jakobi lorsqu'il se rend au presbytère pour enlever les enfants. Entre les deux, une petite chicane entre Bergman et le légendaire Sven Nykvist, son directeur de photographie, au sujet d'un plan du théâtre;

4. Blocking : une chorégraphie de mouvements d'acteurs et de la caméra, dans la séquence où les membres de la famille Ekdahl attendent que passe l'agonie d'Oscar;
5. La mort d'Oscar, filmée avec des mouvements de caméra très subtils, quasi imperceptibles. Le tournage du même plan de l'hypofilm est montré par plusieurs plans dans l'hyperfilm;
6. Les condoléances de l'évêque à la famille, un nouveau mouvement de caméra;
7. Le baptême des deux petites filles. Tous les membres de la famille, les acteurs de la troupe de théâtre et les employés de la maison Ekdahl sont assis à une gigantesque table ronde, puis Gustav Adolf se lève et se promène au tour d'eux en faisant un long discours. Une caméra placée au milieu de la table le suit (la partie centrale est enlevée pour permettre la prise de vue panoramique du personnage);
8. Alexander manipule les pièces de son théâtre de poupées en carton. C'est la séquence d'ouverture de l'hypofilm, où le garçon est tout seul dans l'appartement de sa grand-mère;
9. Souper de Noël chez Helena : lorsqu'Oscar fait un discours sur la famille, la caméra est sur lui. Ensuite, elle se déplace autour de la table (c'est le mouvement inverse de celui de la séquence 7) et va chercher Fanny du côté opposé, puisqu'elle a trouvé dans sa portion de repas l'amande qui porte de la chance;
10. La caméra doit passer à travers une porte, suivant un général qui se rend chez Émilie pour lui offrir ses condoléances après la perte de son mari. Encore une fois, il y a plusieurs plans dans l'hyperfilm sur un seul plan de l'hypofilm. À la fin, Bergman donne quelques instructions à l'acteur concernant la façon de montrer sa fascination pour Émilie;
11. Les poupées et la momie chez Aron. Bergman explique aux enfants que les poupées faisaient partie d'une collection privée, mais que leur propriétaire ne pouvait plus les maintenir, alors elles ont été offertes à l'état suédois. La momie tourne la tête et est munie d'un engin mécanique qui simule les mouvements de la respiration, ce qui effraie Bertil Guve, l'acteur qui interprète le rôle d'Alexander;
12. Alexander rencontre Ismael, qui « prévoit » ou l'aide à provoquer la mort de l'évêque. Les plans sont assez rapprochés dans cette séquence, parce que c'est une scène où il y a beaucoup d'émotion chez les personnages;
13. La répétition d'Hamlet, où Allan Edvall (Oscar Ekdahl) fait face au défi d'interpréter un mauvais acteur;
14. Gunnar Björnstrand, interprétant le rôle de Filip Landahl, un acteur assez âgé appartenant à la troupe de théâtre d'Émilie, chante à plusieurs reprises « The Fool's Song », de La nuit des rois, de Shakespeare, maquillé en clown, assis sur une petite

échelle, une chandelle allumée sur sa tête, tenant un parapluie rouge ouvert pour le protéger de la pluie simulée qui coule sur la scène;

15. Les funérailles d'Oscar, avec un orchestre, 500 figurants, presque tous les acteurs de la distribution, des chevaux, etc. Lors du tournage de cette séquence, Bergman attrape de la grippe et ne peut se rendre au plateau pour la diriger. C'est à son assistant, Peter Schildt, de le faire, malgré la complexité de la séquence;
16. Les enfants souhaitent la mort de l'évêque dans leur chambre, lors d'une tempête de tonnerre;
17. La tante Elsa prend feu. Malgré toute la préparation, le double qui remplace l'acteur qui l'interprète souffre des fortes brûlures;
18. Le rêve d'Alexander sur un récit d'Isak Jacobi : une procession de gens se flagellant dans le désert, en tenant des torches, ensuite Émilie apparaît et offre de partager avec Alexander une boisson dans un bol;
19. Fête de clôture du tournage. Bergman console une femme qui pleure. Le documentaire se termine par un toast de Bergman à ses collègues, en leur disant de ne pas dire adieu, mais plutôt de fêter l'occasion.

Dans l'hypofilm, ces séquences se présentent dans l'ordre suivant : 8, 9, 2, 13, 4, 5, 6, 15, 14, 3a, 16, 3b, 18, 11, 12, 17 et 19 (les séquences 1 et 19 ne font partie de ce récit). Les séquences 6 et 14 n'appartiennent qu'au récit de la minisérie télévisée.

La plupart de ces séquences décortiquent le tournage d'un seul plan appartenant à une séquence en général beaucoup plus complexe. Cette structure du making-of ne permet pas au spectateur de reconstituer le récit de l'hypofilm : dans cet aspect, il est davantage laconique sur *Fanny et Alexander* que *The Wild Bunch: An Album in Montage* sur le récit de *The Wild Bunch*. À première vue, il ne semble pas constituer un récit classique en soi non plus. Or, en examinant minutieusement quelques détails, nous pouvons constater que son temps narratif est effectivement tout à fait fidèle à son temps diégétique : il y a beau y avoir des ellipses, en grande quantité et qualité, les séquences du making-of suivent le déroulement chronologique dans lequel le tournage se déroula. Nous pouvons le soupçonner à première vue, de par le fait que des groupes de séquences se déroulent dans un même décor, ce qui est la logique du tournage. Or, le seul indice qui nous autorise à l'affirmer catégoriquement, c'est le peu d'images des claquettes, qui montrent le numéro de la séquence, ainsi que la date de son



tournage. La première séquence où l'on en voit, c'est celle du *blocking* : numéro 468, datée de 22/9. La suivante, c'est la mort d'Oscar : numéro 519, datée de 24/9. Ensuite la 587, avec Gunnar Björnstrand, fut tournée le 11/11; la 771, les enfants souhaitant la mort de l'évêque, le 12/2. Cette dernière information ne se trouve pas sur une claquette, mais sur une affiche montrée par les enfants. C'était le 100<sup>e</sup> jour du tournage :



La séquence 848, les funérailles d'Oscar, fut tournée le 12/2; la 1596, le feu sur la tante Elsa, le 3/3; et la 1288, le rêve d'Alexander dans le désert, le 22/3. Le numéro de la dernière séquence est plus bas que celui de la séquence précédente, mais l'explication de cette inversion est donnée par la directrice de production de Bergman, Katinga Farango, dans un documentaire intitulé *A Bergman Tapestry*, un making-of tout à fait conventionnel produit par Johanna Schiller et édité par Tara Young, pour le DVD de la *Criterion Collection* en 2004 : le tournage aurait dû être réalisé dans un désert en Espagne, il fut donc placé en dernier dans le chronogramme, puis il fut finalement réalisé en studio, à cause de manque de budget et pour simplifier la chose.

Un autre indice du passage du temps à travers l'intervalle de 7 mois où ces images furent enregistrées, c'est la longueur des cheveux et de la barbe de Peter Schildt, l'assistant réalisateur. Or, ces différences nous permettent de dire que beaucoup de temps se passa entre les séquences, rien de plus.

Cinq des plans décortiqués dans le making-of font partie de la version de 5 heures exhibée à la télévision suédoise, mais ils ont été retirés partiellement ou entièrement de la version lancée au cinéma. Les condoléances du général, la chanson de Gunnar Björnstrand et le rêve

d'Alexander dans le désert n'existent guère dans la version cinématographique. Le souper de Noël et la répétition d'*Hamlet* y sont partiellement.

Tel que nous l'avons mentionné auparavant, différemment des documentaires précédents de Bergman, il n'y a pas de voix off d'un narrateur omniprésent dans *The Making of Fanny and Alexander*. Ce qu'il y a, ce sont des textes de commentaires écrits par Ingmar Bergman sur chaque séquence, comme celui qui suit le titre du film en ouverture, insérés comme cela se faisait dans des films muets. Bergman affirmait avoir été fortement influencé par cette période du cinéma dans son œuvre fictionnelle : dans certains de ses films effectivement il y a très peu de dialogues. Nous pouvons également constater cette influence sur son œuvre documentaire.

La police utilisée dans ces commentaires est la même que l'ouverture du documentaire : très conventionnelle; les lignes sont justifiées à gauche, en couleur blanche sur un fond noir. Brisant la tradition occidentale d'éviter au maximum le silence dans une œuvre audiovisuelle, Bergman se permet d'enlever tout le son dans la plupart des intervalles où ces commentaires restent sur l'écran, sauf lorsqu'une source sonore, telle qu'un dialogue ou un bruit ambiant, annonce la séquence qui suit. Une musique instrumentale, la bande sonore du film, par exemple, aurait bien pu y être insérée, or, il n'y a absolument aucun son non diégétique dans tout le documentaire. Nous en discuterons davantage au moment opportun.

Les personnages de ce récit sont, hormis les personnages principaux du récit de l'hypofilm, Sven Nykvist, le directeur de photographie, Peter Schildt, l'assistant réalisateur, plutôt un second rôle, et évidemment Ingmar Bergman, le personnage principal. D'autres membres de l'équipe technique s'y trouvent, mais nous ne les considérons pas comme des personnages : ils sont plutôt des figurants.

#### **4.5. L'indexicalité dans *The Making of Fanny and Alexander***

Puisque toutes les images de ce documentaire ont été prises sur le plateau de tournage de son hypofilm, elles gardent les mêmes caractéristiques que ces dernières. La photographie de

Sven Nykvist leur confère son style personnel, très particulier, surtout dans les plans plus sombres. Le spectateur est capable d'identifier également ces images au style de Bergman, parce que les deux professionnels ont régulièrement travaillé ensemble.

Contrairement à la majorité des making-of, dans *The Making of Fanny and Alexander* il n'y a aucune séquence appartenant au montage final de son hypofilm. Même les séquences de la mort et des funérailles d'Oscar, ainsi que le plan-séquence du *blocking*, très proches de ses correspondants dans l'hypofilm, ne sont pas identiques. Cela prouve que Bergman était très minutieux, puisqu'il tournait plusieurs fois le même plan pour avoir assez de choix au montage. Le montage du making-of inclut parfois les innombrables prises d'un même plan, comme celles avec Gunnar Björnstrand, dont les plans ne durent que quelques secondes, dans la minisérie (ils disparaissent du long métrage), mais dont la séquence complète prend plus de 19 minutes du documentaire. Nous nous en occuperons davantage lorsque nous discuterons le *l'elocutio* de ce film.

Bergman était un réalisateur fort conservateur dans le sens où il tournait ses films sans effets spéciaux, plutôt, disons, dans la ligne de Francis Ford Coppola que de George Lucas. Il appartenait à une génération dont le mode de production ne pouvait compter que sur le réalisme « naturel ». La génération suivante avait de plus en plus recours à l'utilisation d'effets de plusieurs sortes pour simuler le réel. Dans *The Making of Fanny and Alexander* par conséquent il n'y a pas d'effet utilisé dans *Fanny et Alexander* qui est démasqué. Le spectateur sait que ce qu'il voit et entend dans cet hyperfilm était exactement ce qui se passait devant la caméra d'Arne Carlsson, puis pas très différent dans l'hypofilm non plus. La neige des séquences hivernales, par exemple, n'est pas artificielle : elle fait partie du paysage de cette saison en Suède. Le plus impressionnant peut-être, ce sont la quantité et la variété de nourriture dans les séquences de repas : elle est vraie, les acteurs s'en servent et en mangent.



Une caractéristique du style de Bergman contribue sensiblement à augmenter l'indexicalité des images de ce documentaire : il laisse les plans couler longtemps avant de les couper. Cela permet au spectateur de s'appropriier la situation en question, la saisir, si non en totalité, au moins dans plusieurs aspects ou points de vue, littéralement donnés par l'objectif d'Arne Carlsson. Bergman donne à son spectateur le temps de « digérer » les informations dans leurs esprits, puis d'en arriver à ses propres conclusions par la suite.

Il y a des images très peu flatteuses dans ce documentaire, comme celle d'un membre de l'équipe qui se gratte le nez, ou de Pernilla Allwin, la petite actrice qui interprète le rôle de Fanny, qui range ses sous-vêtements, ou d'autres où des mouvements brusques de caméra ou d'acteurs font que les motifs sont donc hors focus. Tout cela contribue à faire croire au spectateur à la spontanéité dans la prise de ces images.



#### 4.6. Les modes du documentaire et les fonctions du langage

*The Making of Fanny and Alexander* est sans le moindre doute un documentaire en mode **poétique**. Il est le produit de la créativité et du style personnel de son auteur, Ingmar Bergman. Contrairement à l'écrasante majorité de making-of, conventionnel ou non, dans cet hyperfilm il n'y a pas de sons extradiégétiques : pas de musique, sauf celle jouée dans la

diégèse, pas de narrateur, pas d'effets sonores qui rehausse des sons diégétiques. Il ne contient aucune entrevue non plus : les personnages agissent, ils ne se racontent pas. Dans ce making-of il n'y a pas d'images de l'hypofilm non plus, tel que nous l'avons déjà vu dans la section de ce chapitre consacrée à l'indexicalité des images. *The Making of Fanny and Alexander* se définit plutôt par l'absence de certains éléments les plus communs dans l'idéaltype de making-of. Tous ces choix sont signés Ingmar Bergman, bien entendu. Il ne s'agit pas de dire que le réalisateur connaissait les caractéristiques les plus marquantes des documentaires sur la production d'un film et qu'il brisa délibérément ces conventions. À ce moment-là, elles n'étaient même pas encore devenues des conventions. Ce que nous inférons de ces choix dans ce contexte, c'est que Bergman, sans se soucier des autres exemples de films du même genre, tel qu'il le faisait dans la fiction, réalise son documentaire à sa manière, selon ce qu'il croyait personnellement devoir faire partie d'un documentaire sur le tournage d'un film. Il créa ainsi son propre discours de making-of. Rien de plus poétique, non seulement en termes de modes du documentaire, mais aussi, et principalement, en termes de fonction du langage.

Néanmoins, il y a d'autres modes du documentaire auxquels *The Making of Fanny and Alexander* peut appartenir, ainsi que d'autres fonctions du langage qu'il peut présenter, qu'il soit essentiellement poétique. De la même façon que n'importe quel autre making-of, il est un discours cinématographique sur un autre discours de la même nature. Conséquemment, nous pouvons affirmer sans hésitation qu'il y a un degré considérable de fonction **métasémiotique** dans ce discours. En outre, il réussit, bien que de façon subjective, à procurer chez le spectateur une augmentation de connaissance sur l'hypofilm. Dans cet aspect, et seulement là, nous pouvons également affirmer qu'il est un exemple de discours à la fonction **conative** du langage. Or cette fonction, dans cette acception, n'est pas suffisamment forte pour donner à ce documentaire un caractère de mode expositoire.

Finalement, au niveau micro, les images et les sons de ce documentaire transmettent des informations objectives : comment Bergman travaillait avec son équipe, un *blocking*, les éléments nécessaires pour produire une image vraisemblable, la méthode de travail du directeur de la photographie, et ainsi de suite. Toutes ces informations constituent des



exemples de discours en fonction **référentielle** du langage, ce qui pourrait en théorie lier ce documentaire au mode observationnel, mais cela n'est pas tout à fait le cas, car il présente une particularité par rapport à la plupart des exemples dans son genre : son auteur et également son sujet. Bien qu'Arne Carlsson capte le matériel brut de cet hyperfilm, celui qui lui donna forme est Bergman. En tant qu'auteur, il interagit nettement avec les autres sujets de son film, il ne les observe pas de manière objective, ce qui pourrait nous amener à le considérer comme un documentaire plutôt en mode **participatif**. En outre, l'auteur étant un de ses sujets également, il peut défendre mieux que personne que sa connaissance est concrète et basée sur son expérience personnelle et individuelle. À partir de ce constat, il peut se permettre de présenter à son spectateur quelques processus de création et de réalisation cinématographique. Il suit clairement alors la tradition de la poésie et de la littérature. Dans ce sens donc *The Making of Fanny and Alexander* est également un documentaire en mode **performatif**.

#### 4.7. La rhétorique dans *The Making of Fanny and Alexander*

##### 4.7.1. Le style et le genre

Suivant le constat que *The Making of Fanny and Alexander* est essentiellement un documentaire dont la fonction prédominante est la poétique, donc centré sur son auteur ou son destinataire, nous pouvons inférer sans le moindre doute que son style est **élevé**.

En termes de genre, par contre, le constat est moins évident. Si dans le discours délibératif, l'acte social est une *action*, la pertinence l'*utilité*, la technique discursive l'*exemple*, et la temporalité le *futur*, nous ne pouvons pas affirmer que *The Making of Fanny and Alexander* est un discours de ce genre, même si l'action et l'exemple y sont : Bergman ne semble pas vouloir attribuer une utilité à son documentaire, la pertinence tombe davantage sur le *beau*, puis il ne le projette pas dans un temps futur, mais dans son *présent*, tous les deux caractéristiques du discours épideictique. Néanmoins, nous ne pouvons affirmer catégoriquement que ce documentaire d'Ingmar Bergman fait une *éloge* ou une *amplification* de son propre travail. Nous croyons que le cinéaste ne se prêterait pas à une telle autopromotion, il n'en avait pas du tout besoin, cela ne nous semble pas être dans sa nature.

Alors, lequel des deux genres prédomine dans *The Making of Fanny and Alexander*, est une question complexe. Le fait que son auteur soit professionnellement et artistiquement impliqué dans l'élaboration d'un discours sur lui-même rend la tâche problématique. Lorsque nous regardons ce documentaire, malgré tout, il est difficile de ne pas reconnaître le génie de son auteur. Alors, à notre avis, le genre de *The Making of Fanny and Alexander* est l'épidictique.

#### 4.7.2. Les figures de style

Tel que dans *The Wild Bunch: An Album in Montage*, dans *The Making of Fanny and Alexander* les textes écrits occupent une position de grande importance. Dans ce cas, ils sont fort poétiques, écrits par Bergman lui-même, donc pleins de figures de style. Nous en analyserons quelques-unes.

Dans la séquence des funérailles, le passage suivant a été inséré :

Les funérailles d'Oscar ont été filmées dans une journée froide et venteuse, avec 500 figurants, des chevaux, des chariots, une fanfare, et de nombreux acteurs. Le réalisateur attrapa de l'influenza, et faisait de la fièvre. Mais grâce à une planification rigoureuse, sa responsabilité put être assumée par ses collègues de travail compétents.

Puis afin d'enrichir la séquence de l'arrivée d'Isak Jakobi chez l'évêque pour enlever les enfants, le commentaire suivant : « Le réalisateur mit dans sa tête qu'un chat, deux chevaux, un grand chariot, et un acteur pourraient travailler en collaboration. Il n'y eut pas de collaboration. » D'abord, Bergman parle du réalisateur. Or, il est le réalisateur. Dans ces deux textes, lorsqu'il fait référence à sa profession ou à sa position dans l'équipe au lieu de s'identifier, de dire « J'ai attrapé l'influenza, j'ai mis dans ma tête... », nous pouvons voir un cas limite entre la **synecdoque** et la **pronomination**.

Sans images en mouvement, nous ne pouvons pas profiter au maximum de l'humour du commentaire sur le chat. La séquence implique que ce dernier reste en cadre pendant qu'un chariot, tiré par deux chevaux, très bruyant, s'approche de la porte de la maison, puis que les acteurs débarquent et se rendent chacun à sa marque. Or le plan est tourné plusieurs fois. Au tout début, le chat, encore ignorant du fait que le chariot va venir dans sa direction, reste



immobile jusqu'à ce qu'il voit la menace. Dans les plans suivants, il s'en va dans la mauvaise direction dès que l'assistante de production le laisse. Ensuite, c'est un des figurants qui trébuche sur les cordes des chevaux. La figure de style est donc plutôt visuelle : c'est **l'hyperbole** dans la répétition des images, qui achève à la dernière phrase, « Il n'y eut pas de collaboration. », illustrée avec **ironie** par le plan du trébuchement.

Un autre cas où la répétition d'images illustre une hyperbole se trouve dans la séquence la plus longue du making-of : celle avec Gunnar Björnstrand (19 minutes), décrite dans le texte suivant :

Gunnar Björnstrand chante "La chanson du bouffon" de *La nuit des rois*. La caméra d'Arne Carlsson l'observe tout au long de cette longue et difficile journée. Ce à quoi nous assistons est un grand acteur et sa lutte héroïque contre sa peur, son instrument qui s'éteint et sa maladie.

Gunnar Björnstrand avait 73 ans lorsqu'il participe à *Fanny et Alexander*, puis il meurt 4 ans plus tard. Il est l'acteur qui a le plus travaillé avec Bergman (23 films). Dans cette séquence, Bergman a sûrement dû vouloir lui rendre hommage, lui laissant la place centrale de la plupart des plans tournés, si non de tous, ce qu'illustre visuellement **l'hyperbole** des malheurs contre lesquels l'acteur lutta héroïquement.

Littérairement, Bergman semble attiré par la figure de style de **l'antithèse**. Il y a souvent deux idées opposées dans ses commentaires. « Je reconstitue dans le détail quelques moments de mon enfance il y a 60 ans. C'est un sentiment étrange. J'ai toujours voulu être un réalisateur de film, sauf pour une courte période où je voulais conduire une locomotive. » Dans ce passage, nous voyons que l'opposition entre la fonction de réalisateur de film et celle de conducteur de locomotive est si grande qu'elle se manifeste également dans les éléments temporels : « toujours » en opposition à « brève période ».

Chaque fois que la réalité fait des ravages dans mes jeux, j'ai un bon esprit de quitter le studio pour toujours. Après sept mois d'efforts concertés, le dernier jour de tournage est arrivé soudainement. Nous nous sentîmes tous surpris, et un peu sentimentaux. On se sentait presque triste.

Dans ce commentaire, à nouveau une construction basée sur des idées opposées : ravages et bon esprit, sept mois et le dernier jour, surpris et sentimental. Or se sentir « presque triste », sans s'opposer à aucun autre élément du texte, est de sa part un état essentiellement indéfini, qui ne peut par conséquent s'opposer à quoi que ce soit.

Pour ce qui a trait aux figures de style non littéraires, c'est-à-dire dans les images de ce film, la plus évidente est **l'ellipse**. Nous avons déjà vu que le temps narratif de ce récit est non seulement linéaire, mais aussi fidèle au temps diégétique du tournage de *Fanny et Alexander*. Or, puisqu'il n'y en a que quelques plans de l'hypofilm dans l'hyperfilm, il est clair que le montage de ce documentaire a dû en sauter beaucoup. Ces sauts, ou ces ellipses, ne se restreignent pas au temps, mais aussi à l'espace : toutes les séquences qui se déroulent chez Helena sont tournées ensemble, sauf la bataille d'oreillers, qui ouvre le tournage, suivie des séquences externes au printemps dans les rues d'Uppsala, puis des séquences dans d'autres décors, tels que chez Isak, le théâtre, la cathédrale, le presbytère, le désert, toutes groupées ensembles.

Dans la séquence numéro 4 de ce making-of, celle du *blocking*, Bergman ouvre une porte et Émilie, un médecin et Lydia, une tante d'Alexander et de Fanny, sortent de la chambre qui est derrière. La première fois que le docteur sort, puisqu'il est sensé avoir déjà parlé à Helena, il ne fait que la regarder et incliner sa tête devant elle. Dans cette séquence, il y a donc un grand nombre de **métonymies**. La première est spatiale : la caméra se déplace montrant que l'espace vu initialement n'est qu'une partie d'un tout beaucoup plus large, et ce décor immense fut construit justement pour permettre toute cette chorégraphie d'acteurs et de caméra. Dans la chambre fermée, il y a une personne malade et sa maladie est grave, puis le spectateur le déduit par le fait qu'un médecin y était et que quelqu'un la quitte en courant en larmes. La deuxième métonymie est temporelle : c'est la séquence suivante dans le documentaire, la mort d'Oscar, qui va mieux situer la séquence actuelle dans une tranche de temps plus large. La troisième est extradiégétique : c'est un autre énoncé, celui de l'hypofilm, qui va en fait combler les vides qui en restent, qui va éclaircir les liaisons entre tous les participants de la séquence et déterminer dans quoi chaque séquence conditionne le récit du

film dans son ensemble. Même sans cet autre énoncé, le documentaire fait du sens, puis même s'il n'en faisait pas, cela n'aurait pas d'importance, car c'est la poésie qui compte.

À d'autres moments du documentaire, il y a des métonymies. La caméra encadre Bergman seul, ou avec Sven Nykvist en plan rapproché, puis laisse les acteurs jouer hors cadre. Nous savons qu'ils sont là, nous entendons leurs voix, ou Bergman leur donnant des instructions de quoi faire, peut-être que nous avons vu dans une répétition précédente ce qu'ils sont en train de faire, mais nous ne les voyons guère. C'est le cas de la séquence où l'évêque présente ses condoléances à Émilie, dans le dialogue entre Alexander et Ismael, ainsi que lorsqu'Alexander joue avec ses poupées en carton, entre autres. Le spectateur a une notion de l'ensemble, bien qu'une grande partie de l'action ne se déroule pas devant ses yeux.

Dans la séquence numéro 8 du making-of, où Alexander manipule les pièces d'un petit théâtre de poupées (la séquence d'ouverture de l'hypofilm) nous avons deux niveaux de **métaphore** : un pour l'hypofilm et l'autre pour l'hyperfilm. Tout d'abord, Alexander est en train d'en manipuler les personnages, les parties. Dans l'hypofilm, c'est à travers ce personnage justement que nous voyons tous les autres, que nous passons à travers les décors et le temps : c'est lui qui « manipule » tout pour nous. En outre, il y a un vrai théâtre dans *Fanny et Alexander*, puis contrairement au sens commun, il n'est pas le lieu du mensonge, des apparences, des masques; ce lieu est le presbytère de l'évêque Vergerus, où, au nom de l'amour et de la vérité, il impose ses règles et réussit à avoir tout ce qu'il veut. Le théâtre est le lieu de la vérité, c'est là où les gens s'aiment sincèrement et agissent conformément. Dans un niveau plus profond d'analyse, on voit à travers cette séquence que c'est en fait Bergman qui est en train de diriger les actions de Bertil Guve, le petit acteur qui interprète le personnage d'Alexander. Partout dans le making-of, cette direction, ou cette « manipulation » de Bergman en est le sujet principal.

#### 4.7.3. Les parties du discours

Bergman n'a pas de thèse objective à défendre dans son documentaire, il ne veut pas convaincre son spectateur d'un argument précis, par exemple dire : « Voici ma méthode de

travail. Suivez-la, parce qu'elle est la meilleure, ou elle va vous procurer du succès tel qu'elle a fait avec moi ». Ce qu'il fait, c'est ramasser du matériel audiovisuel et l'agencer de manière à ce qu'il véhicule un contenu précis, c'est-à-dire qu'il montre au spectateur non seulement sa méthode de travail, mais aussi son expérience dans les coulisses du tournage de son dernier long métrage pour le cinéma. Pour cette raison nous ne pouvons pas affirmer que ce making-of présente une phase de **l'inventio** telle que prévue dans la rhétorique classique. La phase de **dispositio** n'est pas pour autant présente, car le cinéaste ne suit pas de règles préétablies pour agencer les éléments de son documentaire, c'est plutôt l'expérience qui lui dicte les règles. Tout ce que nous pouvons en dire, ou ratifier, puisque cette assertion a déjà été faite, c'est que ce discours se structure comme un récit dont le temps narratif suit le temps diégétique avec beaucoup d'ellipses. Ainsi que les autres deux making-of analysés dans le présent mémoire, *The Making of Fanny and Alexander* a comme partie rhétorique la plus importante, **l'elocutio**. Puisque ce documentaire est en mode poétique et en fonction du langage poétique, il est naturellement centré justement sur cette phase. Bergman a dû beaucoup travailler la mimésis de son récit, sélectionner parcimonieusement les séquences à inclure dans son montage et la meilleure manière de le faire, rédiger des commentaires pertinents ainsi que personnels et les insérer dans des endroits précis, etc., pour que **l'actio** de son discours atteigne son objectif, c'est-à-dire qu'il soit un témoignage de ce qui représente *Fanny et Alexander* pour lui et dans l'ensemble de son œuvre.

Suivant la demande de Bergman, Arne Carlsson semble avoir très minutieusement enregistré le travail du réalisateur, plaçant sa caméra dans diverses positions pour couvrir le maximum de points de vue possibles sur chaque action. Il n'est pas clair s'il était présent pour faire ce travail dans toutes les séquences du tournage, ou seulement dans quelques-unes ou encore si ce n'était que dans les séquences montrées dans le making-of. Quoi qu'il en soit, il y eut quelque part une sélection, un choix, une direction de la part de Bergman. Les paragraphes qui suivent sont une mosaïque de passages où le documentaire présente des touches personnelles de son auteur, des composants de son *elocutio* qui ont attiré notre attention et que nous considérons dignes d'une analyse plus minutieuse. Suivant les pas de Bergman, nous analyserons ces éléments dans l'ordre où ils ont été placés dans l'édition finale du documentaire, puis certains éléments seront développés, qui s'appliquent à plusieurs

moments du documentaire ou à son ensemble. Nous avons choisi de prendre ce chemin même si l'actio de notre analyse risque de sembler être structurée de manière illogique, car elle serait un réflexe de notre objet.

Dans la fête au début du tournage, Bergman fait la déclaration suivante :

Cela semble étrange, et je me demande si c'est ce que j'avais l'intention de faire. Vous voyez, j'ai complètement oublié ce que j'ai écrit. Cela n'existe plus. Maintenant, je suis le réalisateur, qui a du matériel avec lequel travailler. Ce matériel est maintenant entre vos mains. C'est fantastique! C'est un soulagement de voir que les acteurs prennent la relève. Mais faites-y attention, d'accord?

Ce à quoi l'acteur qui interprète le personnage de Gustav Adolf répond : « Je ferais mieux de le lire. », ce qui est très ironique, étant donné qu'il a le monologue le plus long de tout le film, celui du discours sur les valeurs de la famille Ekdahl dans la séquence du baptême : trois pages. Dans l'aveu de Bergman, il y a une petite partie de sa méthode de création et de sa philosophie de travail. La majeure partie est illustrée dans le making-of par des images de sa pratique, mais cette réflexion ne pouvait pas être véhiculée visuellement, donc elle l'est par ses paroles, en interaction avec son rapport à ses collègues.

Dans plusieurs séquences du making-of, la caméra d'Arne Carlsson fait un plan rapproché sur le visage de Bergman, décontextualisé visuellement du reste du décor, ne gardant que la contextualisation sonore dans cet espace. Dans ces plans, Bergman reste à regarder l'interprétation de ses acteurs et y réagit émotivement. Il y a une séquence en particulier, celle de la bataille d'oreillers avec les enfants et l'infirmière Maj, dans laquelle il y a un long plan rapproché du cinéaste lorsque le doute s'installe dans le développement de la séquence. Il répond à quelques questions qui lui sont posées, puis après il ne dit rien, il reste assis, silencieux, réflexif. Lorsqu'il visualise finalement la scène dans son esprit, c'est-à-dire lorsqu'il prend une décision, cette inertie de repos se transforme automatiquement, devenant une inertie de mouvement, dans laquelle il se remet à parler et à bouger dans le décor.



Cette même dynamique est présente dans une autre séquence : celle des tournages extérieurs à Uppsala. Il y a un moment où Bergman est en train de regarder à travers un petit appareil pour mesurer la lumière. Dès qu'elle atteint le point qu'il désire, il se met en action pour réaliser la prise d'image. Ce sont des séquences qui ne durent que quelques secondes, mais elles nous donnent une idée de l'intensité de son implication dans son travail, de sa préoccupation avec les détails, de son enthousiasme, bref de la passion avec laquelle il réalise ses films.

Dans la séquence du repas de Noël chez Helena Ekdahl, la caméra fait un plan rapproché de Sven Nykvist avec son assistant dans lequel le son que l'on entend n'est pas celui produit par l'interaction de ces deux professionnels, mais plutôt la voix de Bergman (extra diégétique par rapport au cadre, mais diégétique par rapport au contexte de l'enregistrement de l'image en cadre, c'est-à-dire le plateau de tournage, dans lequel se trouvait Bergman et plusieurs autres personnes, auxquelles il pouvait s'adresser, donc réaliser cette conversation) où il raconte qu'il a eu une crise d'hémorroïde aigüe, ce qui non seulement n'avait rien à voir avec l'image encadrée, mais aussi prouve que la prise de son pour le documentaire fut aussi candide que la prise d'images. En outre, l'édition, signée Bergman également, en profite. Nous en avons déjà discuté dans la section du présent chapitre consacrée à l'indexicalité dans ce making-of.

Le sujet de la conversation partiellement extradiégétique de Bergman sur les images de son directeur de photographie, fait écho à son sens de l'humour scatologique, présent dans la séquence où les enfants doivent faire semblant de faire un grand effort de concentration pour que l'évêque meure (cette séquence sera analysée postérieurement), où Bergman leur dit : « Fermez les yeux là, bien, comme si vous étiez dans les toilettes, en faisant autant d'effort

que vous pouvez. Mais vous ne le faites pas. » Dans *Fanny et Alexander* il y a également une séquence où l'oncle Carl amène les enfants sur des escaliers après le souper, pour un petit concert de flatulence aux lumières de chandelles.

Toujours dans la séquence du repas de Noël, lorsque les acteurs vont se mettre en position pour faire la danse en ligne, quelqu'un est en train de lire leurs noms, dans la séquence dans laquelle ils sont censés se tenir. S'il y a une liste, c'est parce que l'ordre des personnages n'est pas aléatoire dans cette danse. Cela devient plus évident lorsque Bergman montre à Gustav Adolf comment il doit enlever Maj de la file, la coincer derrière l'arbre de Noël pour lui proposer qu'ils se rencontrent dans sa chambre plus tard. Maj va s'échapper et rejoindre la danse de l'autre côté de l'arbre, puis Gustav Adolf va essayer de la suivre, mais il va tomber sur sa femme. Bergman avait tout planifié dans le scénario, dans cette séquence comme dans toutes les autres. Il contrôle ses films dans le moindre détail. Cette main de fer, quoique gentille, est bien présente : elle se fait sentir dans des moments comme celui-ci dans ce making-of.

Tel que dans d'autres séquences, celle de Gunnar Björnstrand, par exemple, que nous analyserons plus tard, dans celle où le colonel présente ses condoléances à Émilie, suivi de près par la caméra de Sven Nykvist, il y a recours à la répétition. Cette fois, contrairement à l'autre mentionnée précédemment, la séquence est courte : elle dure exactement 1 minute, dans laquelle la même prise d'image est montrée cinq fois, l'angle de vision de l'objectif diffère chaque fois. Il est rare de voir une édition si agile chez Bergman, dans ses films en général les plans présentent une longueur sensible, *The Making of Fanny and Alexander* ne constitue pas une exception. Bergman a dû en faire l'édition ainsi dans le but d'atteindre un certain effet. À la différence de la séquence de Gunnar Björnstrand, dans celle-ci l'important, c'est le mouvement de caméra, puis le défi de le réaliser. La répétition et la vitesse illustrent donc très bien ces éléments.

Dans cette même séquence, avec le colonel, Bergman explique à l'acteur qui l'interprète comment se tenir debout devant Émilie, l'admirant avec passion et désir. Puisque l'actrice qui l'interprète est une très jolie femme, les deux hommes affirment que cela n'est pas si difficile.



Bergman s'est marié cinq fois dans sa vie. Même s'il n'avait pas l'apparence et le comportement d'un Don Juan, il avait son charme et son pouvoir de séduction. Dans des moments comme celui-ci dans le documentaire, nous voyons ce trait de la personnalité du cinéaste.

Dans la séquence où les enfants sont chez Isak Jakobi, entourés de poupées, ils demandent à Bergman d'où elles viennent. Bergman semble connaître en détail toute leur histoire : leur création pour l'Exposition de Stockholm en 1907, dans laquelle elles donnèrent 300 spectacles, leur appartenance à un metteur en scène qui louait des salles, qui fit 18 autres pièces les deux années suivantes, son impossibilité de les conserver par la suite, car cela était trop coûteux, puis le fait qu'elles appartiennent maintenant à l'État suédois, au Musée du Théâtre au Château Drottningholm plus précisément. Cette séquence nous montre à quel point Bergman était une personne cultivée, informée sur les affaires culturelles et artistiques. Cette conversation ne contribue guère au développement de l'intrigue ou de l'action du documentaire; elle nous montre une facette de plus de la personnalité de Bergman.

Toujours dans la même séquence, les enfants parlent avec l'acteur qui joue le personnage d'Isak Jakobi sur l'habitude de fumer. Encore une fois, cette conversation ne semble pas être essentielle dans le récit de ce making-of, mais elle illustre un peu plus la relation qui s'établit entre les acteurs, et non seulement avec Bergman. Cela semble assez important pour lui pour qu'il garde cette séquence dans l'édition finale de son documentaire.

Au sujet de Sven Nykvist, bien que Bergman ne cache pas le fait qu'ils sont assez souvent en désaccord, il consacre une partie de la séquence de la momie justement à montrer la façon dont son directeur de photographie travaille et à nous montrer son respect et son admiration pour lui. Dans le commentaire qu'il écrit pour cette séquence, Bergman déclare : « Sven Nykvist utilise le moins possible les sources de lumière avec la plus grande précision possible. ». Dans son rapport avec les techniciens qui travaillent dans son entourage, il est très *cool* : il accepte leurs suggestions, il les laisse regarder les images de sa caméra, il ne semble pas être une personne difficile à traiter. « Ici, en Suède, nous le considérons unique. Le reste du monde est d'accord avec nous. »

La touche personnelle de Bergman dans ce making-of est plus claire que nulle part ailleurs dans la séquence de Gunnar Björnstrand. Avant d'aller plus loin, penchons-nous sur un petit moment de la vie de Bergman, cité dans sa biographie critique écrite par Peter Cowie<sup>32</sup>. En 1942, Bergman avait offert un rôle à Björnstrand dans une des ses pièces, *La Sonate des spectres*, pour lequel il était convenu la chose suivante :

Bergman avait garanti un minimum de dix représentations, pour chacune desquelles Björnstrand aurait un cachet de dix couronnes. Malgré de bonnes critiques, le public ne se dérangea pas, et après la troisième représentation Bergman annonça qu'il arrêta. Björnstrand se vit offrir trente couronnes en compensation et accusa le coup. « Il faut que je mange ! Protesta-t-il. – Manger ! » hurla Bergman. Qui diable a dit que tu avais le droit de manger ? Tu n'as qu'à vivre de café et de biscuit, comme moi ! » Après quoi les deux hommes ne s'adressèrent plus la parole pendant des années.

Après un début de collaboration professionnelle difficile, Björnstrand joue dans *Il pleut sur notre amour* (1946), le premier d'un grand nombre de films réalisé par Bergman (il est l'acteur avec lequel Bergman a le plus travaillé : dans une vingtaine de films), avec qui son nom sera désormais associé inexorablement.

Dans la plupart des séquences du making-of, Arne Carlsson enregistre au moins quelques images en plan rapproché de Bergman où les acteurs et leurs actions sont hors cadre. Ce n'est pas le cas dans les 15 longs plans que le making-of montre de Gunnar Björnstrand. La séquence elle-même porte son nom comme sous-titre. Là, ce n'est plus Bergman le personnage principal. Une séquence qui ne dure que quelques secondes dans la version télévisée (elle fut même coupée dans la version lancée au cinéma) n'aurait peut-être pas dû avoir tant d'importance dans le making-of. Or elle est la plus longue de toutes : elle dure 18 minutes 54 secondes (la plupart des séquences du making-of durent entre 4 et 9 minutes). Björnstrand avait 72 ans lorsqu'il participe à *Fanny et Alexander*, puis ce fut son avant-dernier film : il est décédé en 1986. Nous pouvons constater qu'effectivement il y affiche des signes d'une fragilité physique inquiétante, mais Bergman ne l'épargne pas, le faisant répéter ses séquences de la même manière dont il le fait avec n'importe quel autre acteur. Bergman

---

<sup>32</sup> Cowie, Peter. 1986. *Ingmar Bergman – Biographie critique*. Traduction de Mimi Perrin et Isabelle Perrin. Paris, Éditions Seghers. p. 37.

ne le gête pas, Björnstrand lui obéit. Il était déjà malade lorsqu'il tourne ces séquences, mais son professionnalisme est plus fort que sa maladie. En hommage à toute cette force d'esprit et à une collaboration si longue et intense, Bergman cède la place d'honneur à son ami Gunnar Björnstrand dans son propre documentaire.

La seule séquence où Bergman n'apparaît pas, c'est celle des funérailles d'Oscar. Cela s'explique non par un choix esthétique ou cinématographique, mais parce qu'il était malade ce jour-là, c'est son assistant qui dut le remplacer.

La plupart du temps, la présence de la caméra qui enregistre les images du making-of passe complètement inaperçue. Il y a très peu d'occasions dans lesquelles les acteurs en cadre interagissent avec Arne Carlsson, c'est-à-dire qu'il y a une marque de l'énonciation sur l'énoncé. La seule exception, ce sont les séquences où les membres de l'équipe technique se déplacent en essayant d'éviter d'entrer dans le cadre de la caméra de Carlsson et lorsqu'une femme dit à un cheval de sourire pour la caméra, dans la séquence des funérailles.

Dans la séquence où Fanny et Alexander sont dans leur chambre lors d'une grosse tempête, à souhaiter la mort de l'évêque, nous découvrons avec quelle douceur Bergman établit sa relation avec les enfants. Il parle de sa sœur, de comment ils s'entendaient de la même manière à leurs âges. D'ailleurs, le personnage de Fanny est basé sur Margareta, la petite sœur d'Ingmar, 4 ans plus jeune. Lorsque Bergman leurs donne l'instruction de faire l'effort qu'ils font quant il sont aux toilettes, les enfants s'excitent et commencent à rire hors contrôle. Bergman ne s'exalte pas, leur donnant juste de nouvelles instructions, très sérieusement, ce qui est suffisant pour les calmer et restituer l'ordre dans le plateau. Il y eut un temps où il aurait peut-être été incapable de garder cette sérénité, vu sa réaction contre Gunnar Björnstrand en 1942, encore davantage avec des gens beaucoup plus immatures et inexpérimentés que lui. Bergman établit une relation distincte avec les enfants de celles avec les adultes. Il appelle les acteurs adultes par leurs vrais noms, tandis que les enfants, il les appelle par les noms de leurs personnages. Il semble beaucoup plus à l'aise avec Bertil Guve, qui joue Alexander, qu'avec Pernilla Allwin, qui joue Fanny. Il parle davantage avec lui qu'avec elle, ce qui est naturel, étant donné l'importance du personnage dans le film, mais il

le touche, caresse ses cheveux, le tient dans ses bras, tient sa main en marchant, joue avec lui, ce qu'il ne fait pas avec elle.

Au sujet de sons, diégétiques et non diégétiques, il est curieux de voir que Bergman parle assez souvent à ses acteurs durant les tournages. Sachant que sa voix ne sera pas captée et enregistrée par les microphones du plateau, il se permet de les diriger simultanément lors de l'enregistrement de leurs interprétations, ce qui pourrait les déconcentrer, mais qui, au contraire, garantit qu'il obtienne exactement ce qu'il veut, de la façon dont il veut, au moment où il le veut.

Dans la version commentée de *Fanny et Alexander* en DVD, Peter Cowie affirme que Bergman avait déclaré que le théâtre est son épouse et le cinéma, sa maîtresse, d'où ses liaisons très intenses et profondes avec ces deux arts. Dans la biographie critique du cinéaste, Cowie nous raconte qu'il faisait souvent jouer des acteurs de théâtre dans ses films. Il tient à ce que l'interprétation y soit la plus exacte possible, et pour atteindre cet objectif, il n'épargne pas ses efforts. Assez souvent il s'arrête pour demander à ceux qui sont en cadre si une action leur convient ou non (Gustav Adolf dans la séquence du *blocking*, l'évêque dans la séquence où il présente ses condoléances à Émilie), il leur fait des compliments (Gunnar Björnstrand après tout son effort, Oscar dans la répétition de Hamlet, Alexander dans la séquence extérieure au marché à Uppsala), leur explique patiemment leurs actions en détail (Maj dans la séquence de la bataille d'oreillers), les encourage (l'acteur de la troupe d'Oscar qui l'accompagne dans la répétition de Hamlet) ou les protège (les enfants dans la même séquence : il préfère qu'ils soient pieds nus, mais craint qu'ils ne se blessent). Par contre, son rapport avec Sven Nykvist (plus particulièrement dans la séquence du plan extérieur du théâtre et dans celle du mouvement de caméra dans la scène de la mort d'Oscar) et le reste de l'équipe technique est très critique, exigeant, strictement professionnel. Bergman et Nykvist se comportent littéralement comme deux frères : soit ils marchent main dans la main à côté l'un de l'autre, soit ils ne s'entendent pas du tout. De par ce constat, nous pouvons inférer que, pour Bergman, le plus important dans ses films, ce n'est pas le matériel, néanmoins qu'il s'en inquiète, mais l'humain; la caméra, la lumière, le décor, les perruques sont importants,

mais l'acteur derrière tout cela (ou avant) et son travail le sont encore davantage. Le règne appartient à l'épouse; à l'amante, les circonstances.

Bergman est un spécialiste des plans rapprochés. Puisque l'interprétation des acteurs était l'élément le plus important dans ses films, il est naturel qu'il veuille la montrer en plus de détails possibles, et il pouvait compter sur un professionnel des plus qualifiés pour les photographier de si près, Sven Nykvist. Cette marque de son style personnel a influencé d'autres réalisateurs cinématographiques, mais encore davantage ceux qui ont travaillé avec lui directement, par exemple, Arne Carlsson. Dans *The Making of Fanny and Alexander*, peut-être que sous la direction de Bergman, mais peut-être que même sans cela, juste par pure influence ou habitude presque inconsciente, Carlsson fait une quantité considérable de plans rapprochés, la plupart de Bergman lui-même, tel que nous l'avons vu à plusieurs reprises dans le présent travail. Nous pouvons dire, alors, que le documentaire présente cette caractéristique en commun avec l'œuvre fictionnelle de Bergman.



Avant de clore cette section de notre mémoire, rappelons-nous un détail très important :

Dès ses débuts dans la réalisation, Bergman avait compris les bases de la technologie cinématographique. Il s'est senti aussi à l'aise en laboratoire que sur un plateau, adorant le travail de montage, et particulièrement le moment où, lors de l'exécution d'un fondu enchaîné, *les deux plans s'interpénètrent* sur une trentaine d'images. « Le film est rythme avant tout. Le facteur essentiel est l'image, le second le son; et c'est la tension entre les deux qui crée une troisième dimension. »

À part le scénario et la réalisation, Bergman signe également le montage de *The Making of Fanny and Alexander*. Dans son travail, nous voyons cette préoccupation avec le rythme, la suprématie de l'image sur le son, la tension entre les deux qui crée une troisième dimension.

Or, ce qu'il manque, ce sont des fondus enchaînés et d'autres formes de transition entre images plutôt que le *cut* pur et simple. Ce choix esthétique pourrait s'expliquer fondamentalement par deux facteurs. En premier, un empêchement d'ordre technique : une grande partie des plans furent déjà pris par une caméra en mouvement, ce qui peut rendre une superposition d'images trop chargée, surtout dans un film non fictionnel. Ensuite, le plus important, c'est que, justement puisqu'il s'agit d'un documentaire, tel qu'il avait fait avec les titres de ses autres films du même genre, Bergman aurait peut-être changé son style dans ce making-of pour marquer davantage cette différence. Même dans ses films de fiction, il ne se servait pas de fondus enchaînés à tort et à travers : il était conscient du fait que ces transitions apportent à l'énoncé une signification sémiotique, à part l'effet purement esthétique. Dans *The Making of Fanny and Alexander*, une séquence chronologique de moments distincts appartenant à la production de son hypofilm est structurée linéairement. Une transition quelconque avec des effets pourrait briser cet ordre des choses et créer des liens entre les images qui n'existent pas, ou qui ne devraient pas exister. La transition en *cut* garantit ce déroulement simple et naturel des faits dans la ligne du temps.

« Mes films ne cherchent jamais à représenter la réalité. Ce sont des miroirs, des fragments de réalité, presque des rêves. »<sup>33</sup>, déclara Ingmar Bergman, en 1969. Que se soit une fiction ou un documentaire, ce principe semble s'appliquer de la même manière à toutes les œuvres du cinéaste. Il est donc difficile de les analyser suivant une ligne de pensée logique, objective, rationnelle. C'est pour cette raison que l'*elocutio* de son film (ses films) est si intéressant, attirant, riche à plusieurs égards.

#### 4.8. Considérations finales

*The Making of Fanny and Alexander* est indubitablement un documentaire d'Ingmar Bergman. Parmi tous les making-of que nous avons vus, il est celui qui comporte le plus la marque personnelle de son auteur. Même en tant que discours documentaire tout simplement, il est distinctement un exemplaire à part dans son genre : presque minimaliste en termes de narration, strictement diégétique par rapport aux sons, d'un rythme très irrégulier, fort laconique par rapport à son sujet. Dans son essence il garde quand même un noyau à partir

---

<sup>33</sup> Idem. p. 58

duquel nous pouvons le considérer comme un making-of, malgré tout ce qui le distingue de la majorité des exemplaires de ce sous-genre.

Bergman étant un metteur en scène de théâtre ainsi qu'un réalisateur de cinéma, ayant une expérience aussi importante comme scénariste et une connaissance assez approfondie dans le domaine technique, il n'est pas étonnant que toutes ces influences aient contribué à ce que ses documentaires présentent sa touche personnelle dans leurs mises en scène, leurs scénarios ainsi que techniquement.

Le discours du making-of tel que nous le connaissons à présent était en train de s'établir au moment où Bergman faisait le montage du matériel audiovisuel enregistré par Arne Carlsson durant le tournage de *Fanny et Alexander*. Or ce sous-genre de documentaire était produit beaucoup plus fréquemment aux États-Unis qu'en Europe, et Bergman avait déjà une carrière accomplie lorsqu'il lança *The Making of Fanny and Alexander*. Il était alors fort improbable qu'il ait été beaucoup influencé par cette nouvelle tendance dans le domaine audiovisuel. Son discours, par conséquent, ne ressemble à aucun autre dans le même sous-genre. Il garde nettement des traces et des marques du style personnel de son auteur : dans le rythme du montage, l'encadrement des motifs, la préoccupation avec l'interprétation des acteurs, le dialogue entre la diégèse et des éléments extradiégétiques, le souci du détail visuel... Son documentaire lui appartient, il témoigne de son histoire autobiographique, son dernier projet pour le cinéma, son chant du cygne. Il est très loin des intérêts commerciaux ou des profits que cela pourrait lui procurer. Tel que le film sur lequel il se penche, *The Making of Fanny and Alexander* est, que nous le considérons un making-of ou tout simplement un documentaire dans le sens plus large, un film artistique. Il couronne ainsi de manière exemplaire la partie du présent mémoire consacrée à l'analyse du corpus proprement dite. Nous n'aurions pas pu trouver un making-of plus singulier pour servir à ce but. C'est donc avec lui que nous achevons la section de l'analyse du présent travail.



## CHAPITRE V

### ANALYSE COMPARÉE

*The Wild Bunch: An Album in Montage*, *Burden of Dreams* et *The Making of Fanny and Alexander* ont été choisis parmi tant d'autres pour constituer le corpus du présent mémoire parce qu'ils sont représentatifs d'un groupe à part dans leur genre et partagent un certain nombre de caractéristiques qui ne sont pas nécessairement présentes dans un making-of idéaltypique. Autrement dit, ils représentent une catégorie distincte dans ce sous-genre de films, plus particulièrement, les documentaires artistiques sur ce qui se passe à l'arrière de la caméra lors de la production d'un film. À première vue, ce qui saute aux yeux est le fait que les trois hyperfilms décortiquent la production de films artistiques, des classiques dans leurs genres, dont les réalisateurs sont des cinéastes consacrés à travers l'histoire du cinéma et renommés internationalement. Cette caractéristique peut sans aucun doute aider le réalisateur du making-of à faire un documentaire artistique. Toutefois, ce n'en est pas une garantie. Le sujet est très important, mais c'est la façon de se l'approprier et de le présenter qui dicte le dernier mot.

Pour être considéré comme artistique, un making-of doit remplir certains critères, parmi lesquels le fait d'avoir une œuvre artistique comme hypofilm n'est pas le plus important. Des making-of conventionnels ont été et continuent d'être faits assez souvent sur des films artistiques ; des films purement commerciaux n'ont fort probablement jamais été l'objet d'un making-of artistique, car ils s'insèrent dans un schéma de distribution qui n'en a pas besoin et qui ne s'y intéresse pas, mais ils auraient pu l'être si un documentariste désirait le faire d'une manière créative et originale, indépendamment du marché et du public de cet hypofilm. Rien ne l'en empêcherait. En outre, le fait que le titre d'un making-of présente ou non l'expression

« making-of » et le titre de son hypofilm n'a pas de conséquence sur son caractère artistique non plus : un making-of n'est pas plus, ni moins artistique par le fait de s'intituler « Le making-of de... » ou du fait de comporter ou non le titre de son hypofilm dans son titre. Nos trois exemples le prouvent très bien.

Tel qu'affirmé par Roman Jakobson, ce qui distingue un discours artistique d'un discours conventionnel c'est l'objet de la **poétique**. Par conséquent, un making-of doit être en mode **poétique** du documentaire pour être artistique, c'est-à-dire construit dans un rythme qui promeut la rupture avec les règles et les conventions dans le processus de transfert d'informations. La fonction prédominante du langage dans son discours doit être également la fonction **poétique**, centrée sur le message dans le schéma de la communication de Jakobson. Cela veut dire qu'un making-of artistique doit absolument avoir été conçu et réalisé par un **auteur**. C'est sa vision personnelle de la façon de transmettre son message, c'est-à-dire comment décortiquer la production d'un film, et non pas les critères du marché de distribution ou les canons du journalisme, par exemple, qui doit apparaître et transparaître dans son documentaire. Cette vision personnelle est mise en œuvre de manière **originale**, **créative**, distincte de la façon de faire d'autres réalisateurs de documentaires, et encore plus profondément des tendances commerciales et idéologiques. Un making-of artistique doit néanmoins garder un certain niveau de qualité en ce qui a trait aux informations qu'il transmet au sujet de son hypofilm, ce qui implique également la présence de certaines caractéristiques des modes **observationnel** et **expositif** du documentaire, ainsi que des fonctions du langage **référentielle**, **métasémiotique** et **conative** dans son discours. D'autres modes du documentaire et d'autres fonctions du langage peuvent également se faire présents dans un making-of artistique, vu que son caractère prépondérant, c'est justement la rupture avec les conventions.

Dans le cas de *The Wild Bunch: An Album in Montage*, l'auteur est Paul Seydor, un monteur, cinématographe, historien du cinéma et auteur de livres, grand admirateur de Sam Peckinpah, le réalisateur de l'hypofilm, *La horde sauvage*. Il en est indubitablement l'auteur parce que, de par la ligne de pensée défendue par Jean Mitry (1965), c'est lui qui a le plus contribué à sa conception et qui a participé le plus activement aux étapes les plus importantes du film, à

savoir, la rédaction du scénario, son découpage, la production et la mise en scène. Effectivement, Seydor signe la production, le scénario, le montage ainsi que la réalisation de son making-of. *Burden of Dreams*, le making-of de *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog, est une création de Les Blank, documentariste réputé pour des films sur la musique du sud des États-Unis, où le contexte socioculturel est aussi important que le sujet lui-même. *The Making of Fanny and Alexander* est un long métrage documentaire très rare, dans le sens où il a été conçu, réalisé et monté par le même auteur de son hypofilm, Ingmar Bergman. Paul Seydor, Les Blank et Ingmar Bergman ne semblent pas avoir grande chose en commun, à première vue. Toutefois, le fait d'être trois individus particuliers, chacun avec des expériences personnelles et professionnelles, des visions du monde, des styles singuliers, est l'élément premier qui les unit. Ils vont tous les trois imprimer leurs marques dans leurs making-of, en faire des exemplaires uniques dans leur genre. Nous verrons comment au courant du présent chapitre.

Outre le fait d'être des films d'auteur, des making-of artistiques, puisque originaux, peuvent assez fréquemment briser également les règles de construction et d'agencement d'éléments du récit. Ils vont présenter tous ces éléments – une situation initiale d'équilibre qui va se briser, un processus, des prédicats transformés, une séquence d'événements dans une unité thématique, de temps et d'espace, une intrigue, une évaluation finale, etc. Par contre chacun peut être représenté ou construit de manière atypique, à partir des ressources disponibles et de la créativité de son auteur. Leur temps narratif, par exemple, va se comporter en général de manière peu conventionnelle par rapport à leur temps diégétique. Soit, il en est très proche, presque identique; soit, il s'en éloigne étonnamment (dans un exemplaire idéaltypique il en est assez proche, bien que laconique, surtout au sujet de la fin de l'hypofilm). Cette relation est établie dans le scénario du making-of et concrétisée dans le montage. La première de ces deux étapes n'est pas nécessairement réalisée en tant que telle dans un making-of commercial. Par rapport aux temps du récit de l'hypofilm, le récit du making-of typique se préoccupe de ne pas dévoiler trop de détails, surtout sur sa fin, son dénouement. Dans un making-of artistique, cela n'a pas vraiment trop d'importance, car son but n'est pas de faire la promotion commerciale de son hypofilm.

Ce que *The Wild Bunch: An Album in Montage* propose de plus original par rapport aux making-of conventionnels, c'est la manière de présenter ses personnages : lancé 27 ans après le lancement en salles de son hypofilm, ses participants étaient en grande partie déjà décédés, puis leurs témoignages sont donnés oralement, par eux-mêmes (en enregistrements datés de l'époque de l'hypofilm, ou contemporains à l'hyperfilm, donnés par ceux qui sont encore vivants au moment de la production), ou par des acteurs qui incarnent leurs personnages. Dans le dernier cas, leurs voix n'ont rien à voir avec celles des acteurs qu'ils interprètent, ce qui brise nettement la frontière entre l'énoncé et l'énonciation. À part les enregistrements d'époque, les autres témoignages sont basés sur des textes écrits, recueillis dans des livres sur Sam Peckinpah et *La horde sauvage*. Dans ce documentaire, il y a un narrateur, qui est un des producteurs. C'est lui qui guide le spectateur au courant du récit. Sa voix grave, bien articulée, prononcée avec un accent britannique, est une source d'autorité sur le sujet et une marque du mode expositif du documentaire, bien qu'elle apporte d'autres références, surtout en termes de style rhétorique, faisant allusion à l'époque où Peckinpah a vécu et travaillé en Angleterre. Son temps narratif aurait pu être très laconique par rapport à son temps diégétique, puisque le matériel audiovisuel utilisé comme source primaire ne couvrait que 3 jours du tournage. Pourtant, il semble couvrir l'ensemble du processus jusqu'à un certain point (bien que la plupart de ses séquences ne soient pas décortiquées), parce que la narration et les témoignages parlent de situations et de réflexions qui ne se situaient pas dans une séquence précise du tournage, mais faisait plutôt partie de l'ensemble de la production. L'intrigue y est assez intense, puisque Peckinpah était un réalisateur très exigeant et le scénario lui permettait de pousser toute son équipe à des extrêmes. L'évaluation finale est très favorable malgré tout, car le résultat de cette entreprise fut un des westerns les plus marquants de l'histoire du cinéma.

*Burden of Dreams* a juste quelques traits semblables à *The Wild Bunch: An Album in Montage* en termes de récit. Tout au contraire de ce dernier, le documentaire de Les Blank est un long métrage (celui de Paul Seydor est un court métrage), ses personnages sont construits et (re)présentés de manière assez conventionnelle, son temps narratif est très proche de son temps diégétique, puis ces deux temps s'approchent également des temps du récit de *Fitzcarraldo*. Ce que les deux hyperfilms partagent, c'est la présence d'un narrateur (dans ce

cas plutôt une narratrice) et le rapport aux récits de leurs hypofilms : ils les racontent au complet, ils ne gardent pas de mystère par rapport à ce qui va se passer avec les personnages dans l'histoire, surtout à la fin du film. Dans *Burden of Dreams*, par contre, puisque l'étape du tournage fut très longue, l'équipe du tournage du making-of n'a pas pu tout accompagner, laissant les derniers moments sans enregistrements inédits : dans le making-of, ces séquences sont présentées par la narration sur des images de l'hypofilm. L'intrigue dans *Burden of Dreams* est aussi intense que dans *The Wild Bunch: An Album in Montage*, de par le fait que Herzog, tel que Peckinpah, est un professionnel très idéaliste et exigeant, mais aussi parce que la région où se déroulait le tournage, l'Amazonie péruvienne, était très particulière en termes de relations sociales par rapport à ce que les membres de l'équipe étaient habitués à trouver dans d'autres lieux de tournage, en Europe ou aux États-Unis. L'évaluation finale de *Burden of Dreams* est également positive, malgré toute la critique qui a été faite à Werner Herzog à l'époque du tournage de *Fitzcarraldo*, car il a aidé les Amérindiens qui ont participé au projet à obtenir la possession légale de leur territoire.

Tel que *Burden of Dreams*, dans *The Making of Fanny and Alexander* le temps narratif est très fidèle à la diégèse du tournage qu'il décortique, et en même temps, tout comme *The Wild Bunch: An Album in Montage*, laconique par rapport au récit de l'hypofilm, bien que de manière différente : à partir de *The Making of Fanny and Alexander*, le spectateur a du mal à rassembler les morceaux du casse-tête, c'est-à-dire à reconstruire mentalement le récit de *Fanny et Alexander*. Cela est dû au fait que le tournage de *Fanny et Alexander*, contrairement à celui de *Fitzcarraldo*, a suivi un rythme plus « conventionnel » dans le sens où les séquences étaient tournées en fonction des décors montés dans les studios et non de la séquence dans laquelle les événements se déroulaient dans le scénario. Dans *Fitzcarraldo*, il n'y avait pas de séquence tournée en studio, seulement des scènes extérieures, suivant à peu près l'ordre narratif des événements dans le scénario. Les personnages de *The Making of Fanny and Alexander* ne s'expriment presque pas devant la caméra, comme font ceux de *Burden of Dreams*, ou même oralement, comme dans *The Wild Bunch: An Album in Montage*. Ils interagissent entre eux et avec Bergman, puis Bergman nous les présente de la manière qu'il désire, puisqu'il est l'auteur du documentaire. Il n'y a pas de narrateur, l'intrigue est très faible (ou peut-être masquée, selon la tradition suédoise de ne pas

manifester d'émotions en public) et se présente dans certains moments précis, comme lorsque Bergman et son directeur de photographie, Sven Nikvist, ne s'entendent pas, par exemple. La fin de ce récit ne contient pas de vraie « évaluation » du processus : c'est juste un événement chronologique, le dîner de clôture du tournage, fêté parce que *Fanny et Alexander* fut le dernier film d'Ingmar Bergman. Qu'il soit ou non un succès auprès du public et de la critique, cela ne semble pas avoir d'importance pour le cinéaste lorsqu'il a monté son documentaire, 4 ans après le lancement de l'hypofilm. Si *Fanny et Alexander* avait été un échec, Bergman aurait probablement lancé *The Making of Fanny and Alexander* quand même.

Un making-of artistique partage pourtant un trait du récit avec un grand nombre d'exemples non artistiques : le personnage principal, s'il y en a un, est le réalisateur de son hypofilm. Cela est assez clair dans les trois films que nous avons analysés, un peu moins évident peut-être avec Ingmar Bergman dans *The Making of Fanny and Alexander*, parce qu'il est le sujet de son propre film, mais cela est très évident avec Sam Peckinpah dans *The Wild Bunch: An Album in Montage*.

En termes rhétoriques, un making-of artistique ou non dont le personnage principal est le réalisateur de son hypofilm pourrait être caractérisé comme un discours du genre **épidictique**, c'est-à-dire un éloge du talent, de la détermination ou d'autres qualités de ce cinéaste. Toujours en termes rhétoriques, un making-of artistique est beaucoup plus riche en **figures de style** que ses congénères idéaltypiques, qui généralement ne présentent que des ellipses et des métonymies spatiotemporelles. Cette richesse est quantitative ainsi que qualitative. Le style rhétorique d'un making-of artistique est **élevé** plutôt que simple, car il est basé sur l'*éthos*, où le destinataire, du message (c'est-à-dire, son auteur) est l'élément le plus important dans sa conception et sa production. Parmi les **parties du discours** définies dans la rhétorique classique, contrairement aux making-of conventionnels où les parties les plus importantes sont l'inventio et la dispositio, dans un making-of artistique, ce serait l'**élocutio**, car c'est dans cette partie que son auteur va pouvoir manifester son style personnel.

*The Wild Bunch: An Album in Montage*, tel que nous avons pu le constater, est un discours en genre épideictique, un éloge déclaré de l'auteur de l'hypofilm, Sam Peckinpah. Son style rhétorique est clairement élevé, car il est un produit de la créativité de son auteur, Paul Seydor. Dans l'analyse de cet hyperfilm que nous avons faite dans le présent mémoire, nous avons constaté également qu'il y a une grande quantité de figures de style verbales dans ce documentaire, et cela semble être une conséquence directe du fait que son auteur est aussi l'auteur d'une œuvre écrite : il a sélectionné et rassemblé des citations représentatives de ce qu'il voulait que son documentaire contienne au sujet de *La horde sauvage* et de Sam Peckinpah. Ces bouts de textes sont très riches en figures de style : analepse, prolepse, allusion, paradoxe, antiparastase, hyperbole, épiphrase, apostrophe. La relation qu'elles établissent avec les images du documentaire ou que les images établissent entre elles ne sont pas moins importantes. Tout au contraire, elles créent d'autres figures, telles que la métaphore, le parallélisme, l'ironie, l'ellipse. Seydor étant un monteur, et l'hypofilm sur lequel il s'est penché étant un chef-d'œuvre en matière de montage, il n'est pas étonnant que son seul film ait comme étape principale de production le montage également. Ce que Seydor a fait avec le peu de matériel dont il disposait (d'une qualité douteuse, en noir et blanc, sans son), ainsi que les informations qu'il a rassemblées au cours d'une recherche minutieuse, sans nul doute, sans pouvoir compter sur la participation de la plupart des membres de l'équipe de tournage de *La horde sauvage* à cause d'un décalage considérable dans le temps, est absolument remarquable : l'élocutio de son documentaire rend compte de toute la richesse de ce film inoubliable. Et du génie de son créateur, Sam Peckinpah.

*Burden of Dreams*, pour sa part, garde une position beaucoup plus critique sur l'auteur de son hypofilm. Dans ce documentaire, Werner Herzog est présenté avec ses plus grandes qualités ainsi que ses défauts, un être humain dans toute sa complexité. Le documentaire dans son ensemble s'équilibre entre le subjectif et l'objectif, dans ses fonctions du langage ainsi que dans les modes du documentaire. Pour toutes ces raisons, il n'est pas si facile de déterminer son genre et son style rhétoriques. Il est un discours riche et complexe, sa rhétorique en est un reflet. En termes de figures de style, de toute manière, il est un discours également riche, mais d'une richesse différente de celle de *The Wild Bunch: An Album in Montage*. Il n'y a presque pas de figures rhétoriques littéraires, mais beaucoup de figures visuelles : la



suspension, la citation, l'allusion, l'ellipse, des antithèses, et surtout, une grande métaphore, qui est présente dès le titre du making-of ainsi que tout au courant de son récit : le rêve et le fardeau. Peut-être justement afin de s'échapper d'un fardeau qu'il considérait trop lourd, Les Blank a opté pour aller chercher des images ailleurs, d'enregistrer la beauté de l'environnement et de ne pas se fier exclusivement au tournage qu'il était supposé accompagner et enregistrer. De cette manière, il a réussi à donner une autre richesse à l'élocutio de son film : l'esthétique, l'ethnographique, celle de la diversité, comme il a toujours fait dans l'ensemble de son œuvre documentaire.

*The Making of Fanny and Alexander* est aussi un discours très riche et complexe, difficile à classer en termes de genre rhétorique. Il ne fait pas d'éloge explicite de Bergman, par Bergman lui-même surtout, mais, à travers les images (et les sons) de sa façon de travailler, d'interagir avec les membres de son équipe, d'orchestrer tous les éléments de la production de *Fanny et Alexander*, il est évident qu'il se fait remarquer par ses qualités comme cinéaste, comme artiste, comme être humain même, peut-être. Parmi les trois genres de la rhétorique classique, celui duquel nous croyons que *The Making of Fanny and Alexander* s'approche le plus est donc l'épidictique. Son style, par contre, est indubitablement élevé, de par toute la subjectivité qui imprègne ce making-of du début à la fin. Le spectateur non averti peut même avoir du mal à saisir ce que Bergman a voulu dire par ce documentaire, comme si son message n'était pas conçu tenant compte d'un destinataire, mais seulement de son destinataire (Bergman lui-même), des gens qui pensent un peu comme lui ou qui sont capables d'entrer dans sa pensée et de la comprendre. Même les figures de style ne sont pas toujours évidentes : l'ironie, qui parfois ne représente qu'une façon différente d'interpréter un même texte ; une synecdoque qui peut être une pronomination (nous n'en sommes pas sûre) ; l'hyperbole, l'antithèse, l'ellipse, la métonymie et la métaphore sont un peu plus claires.

Tel que *The Wild Bunch: An Album in Montage* et *Burden of Dreams*, ainsi que tous les making-of artistiques, *The Making of Fanny and Alexander* a comme partie du discours la plus importante l'élocutio. C'est là où le spectateur voit encore plus nettement que nulle part ailleurs la touche personnelle de Bergman dans ce documentaire. Il est un film tellement personnel, fait sur un autre film déjà fort personnel également, qu'il est difficile d'identifier

une caractéristique de cet élocutio plus marquante que toutes les autres, digne d'être soulignée dans la présente analyse, comme nous l'avons fait avec les autres films de notre corpus. Le rythme de son montage, la qualité esthétique de ses images, la structure narrative de son récit, les références plus ou moins directes à des faits de la vie de son auteur, à des traits de sa personnalité, à ses valeurs ou à sa façon de penser et de vivre, tout semble être émotif, subjectif, personnel, individuel. Juste à titre d'exemple, le montage, signé par Bergman lui-même, parmi tant d'autres éléments de ce making-of, fait alterner des séquences très rapides et entrecoupées avec d'autres où la répétition et la longueur des plans semblent défier la limite entre diégèse et narration. L'absence totale de sons extra diégétiques ainsi que l'existence de moments de silence dans ce documentaire causent un étonnement chez le spectateur. Tout cela est très caractéristique du style artistique d'Ingmar Bergman.

De par ces éléments, communs et individuels, des trois making-of que nous avons analysés dans le présent travail, nous avons pu observer de façon générale ce qui caractériserait les documentaires artistiques de ce sous-genre, et qui par conséquent les différencierait des discours idéaltypiques de cette sorte d'hyperfilm. Et puisque ce qui les définit comme tels est justement la subjectivité de leurs auteurs et tout ce qui en découle, chaque making-of artistique va présenter des éléments ou des formats distincts par rapport à l'idéaltype, selon la façon dont l'auteur va créer son élocutio, à partir des sources dont il dispose, du moment où il élabore son discours, de sa créativité, de son originalité, de ses valeurs et de son style personnels. Il n'y a pas de formule rigide, objective, qui fait d'un making-of une œuvre d'art, tel qu'il y en a pour en définir un idéaltype. Il y aura toujours autant de formats de making-of artistiques que d'auteurs de ce genre d'hyperfilm.

Le rapport que nous avons établi entre l'idéaltype de making-of et le making-of artistique ne sert pas exclusivement à nous faire comprendre davantage ce dernier. Il nous donne également quelques pistes vers la compréhension du processus dans les deux sens. Le making-of, idéaltype ou artistique, est un documentaire et en même temps un récit sur la fabrication d'un film, dont les sources d'images et de sons peuvent être très nombreuses et variées, ce qui peut offrir une souplesse considérable dans la définition de son format et une myriade de possibilités dans ces caractéristiques discursives. Que les exemplaires artistiques

brisent des règles ou des conventions dictées et suivies par l'idéaltype, ils ont tous cette base en commun.

En ce qui a trait aux formats et aux caractéristiques discursives d'un making-of, ainsi qu'à ses médias de diffusion, il y a certains facteurs qui les conditionnent : un making-of d'une production hollywoodienne du genre *blockbuster* sera difficilement un documentaire artistique d'auteur : les besoins du marché ne le permettraient pas. Il ne sera pas filmé sur pellicule et diffusé au cinéma, un médium coûteux qui atteint un public relativement restreint, mais plutôt enregistré en vidéo ou en format numérique et lancé dans les médias de même nature, c'est-à-dire, à la télévision, en DVD/*blue ray* ou par Internet. La nature de la production et le public cible du film qu'un making-of décortique, par conséquent, ont un rôle assez important à jouer dans la production du making-of elle-même, ce qui conditionne également la présence ou non d'éléments artistiques dans son discours. Cela ne veut pas dire que c'est impossible qu'un making-of d'une production très commerciale soit artistique ; ce qui nous paraît logique, c'est que, suivant les besoins imposés par l'industrie, il est fort improbable qu'un making-of prévu comme un élément parmi tant d'autres dans la stratégie de promotion d'une production à grand budget puisse prendre une forme qui ne reflète pas ce processus dans son ensemble, c'est-à-dire, qu'elle cible un public différent, qu'elle soit diffusée dans un médium différent, suivant une esthétique différente, structurée discursivement de manière complètement différente, et qu'elle puisse même lui voler la place centrale dans ces stratégies, remportant un prix important dans un festival sérieux, par exemple (ce qui ne serait pas le cas pour l'hypofilm s'il est trop commercial, nous le savons assez bien). Le cas de *La horde sauvage* et *The Wild Bunch: An Album in Montage* peut sembler contredire cette hypothèse, mais en fait il la renforce : l'hypofilm étant assez commercial à l'époque de son lancement, il ne ferait probablement pas l'objet d'un making-of artistique s'il était effectivement lancé aujourd'hui ; or, 27 ans après son lancement, devenu un film *cult*, apprécié dans les milieux les plus exigeants, il devient un sujet très intéressant pour making-of qui n'a pas été conçu juste pour enrichir ou embellir le DVD, qui va s'adresser à un public distinct du public cible original de l'hypofilm et qui par conséquent peut briser n'importe quelle règle ou convention.

Toutefois, quelques making-of de productions commerciales anciennes relancées en média numérique, les 007 des années 60 et 70, par exemple, ainsi que des éditions spéciales fêtant l'anniversaire de lancement d'un grand succès, comme *E.T.* et la première trilogie de *La guerre des étoiles*, gardent quand même un discours plutôt idéaltypique qu'artistique. Tous ces exemples nous montrent que l'élément chronologique peut également exercer une influence considérable sur les caractéristiques d'un making-of. S'il est lancé simultanément à son hypofilm, ou très peu de temps après pendant qu'il est encore à l'affiche, ou même avant, le making-of tend à être moins artistique, car explicitement conçu comme un élément de la stratégie de marketing de son lancement ; le lancement du making-of étant beaucoup postérieur, il peut ou non être un documentaire artistique, tout dépendamment de la nature du médium et du but de son lancement.

Le rapport établi entre l'hypofilm et l'hyperfilm change aussi en fonction de tous ces éléments. Un making-of idéaltypique est fort dépendant de son hypofilm, il n'a pas de « vie propre ». Il doit nécessairement en décortiquer le récit, par exemple, mais jamais complètement. Car, sachant comment il se termine, le public peut perdre l'intérêt de le voir. Un making-of artistique peut avoir une autonomie par rapport à son hypofilm ou non, et cette autonomie peut varier beaucoup, en ampleur ainsi qu'en intensité. Surtout si le making-of s'adresse à un public cible qui a déjà vu l'hypofilm, son autonomie en termes de récit est complète. Il peut se permettre de ne pas raconter son récit du tout, ou d'en dévoiler la fin en détail. Il peut dévoiler aussi des secrets moins glorieux sur les participants de l'hypofilm ou des solutions astucieuses à des problèmes graves de production, par exemple, car la connaissance de ces faits curieux ne va pas nuire à l'accueil de l'hypofilm auprès du public. Et pour ne pas nous restreindre à l'autonomie de contenu, nous pouvons dire que le making-of artistique peut suivre une esthétique distincte de celle de son hypofilm, avoir sa propre bande sonore musicale, ses propres effets visuels, ou ne pas avoir d'effets du tout, même si l'hypofilm en a en profusion. *Burden of Dreams*, par exemple, semble fort dépendant de *Fitzcarraldo* en termes de temps narratif et diégétique, mais ses images et sons en sont très indépendants, comme nous avons pu le constater dans notre analyse. Parmi les nombreux making-of sur les épisodes de la trilogie de *Le seigneur des anneaux*, par contre, il n'y en a même pas un où les images sont en noir et blanc, ou que la direction artistique ne soit pas en

style *Hobbit*, *Mordor* ou *Gondor*, ou que la musique de Wagner ou de Beethoven joue comme bande sonore à la place de la bande originale composée par Howard Shore.

Les making-of très ultérieurs à leurs hypofilms, au lieu d'en faire la promotion, établissent avec eux une relation plutôt épидictique de leur valeur. À notre connaissance, n'a-t-on jamais produit un making-of pour un film qui fut un complet échec commercial. Seul les films *cult* ont donné lieu à la production d'un making-of plusieurs années plus tard. Il y a toujours quelque chose de réussi qui peut motiver la conception et la production d'un making-of d'un succès ancien.

Notre analyse du making-of peut également contribuer à notre réflexion sur le langage du cinéma en tant que tel. Comme nous avons vu dans le premier chapitre, selon Mitry (1965), le cinéma, ainsi que d'autres arts, a un langage. Par rapport au langage de la littérature, par exemple, les images en mouvement, ou les faits filmiques, comme les mots et le verbe, sont des moyens de transmettre des idées, au-delà de simples représentations ou reproductions d'une réalité. Or, contrairement aux mots et au verbe dans leurs acceptions du dictionnaire, elles ne peuvent pas établir de relations univoques avec les objets qu'elles signifient : elles les présentent en mouvement ; elles ne les représentent pas de manière statique, comme dans les arts plastiques et graphiques. C'est-à-dire, les images filmiques présentent une réalité concrète en relations spatiotemporelles, chaque image toujours par rapport à d'autres images. Telles que les poèmes, elles laissent toujours une marge à l'interprétation personnelle de son récepteur, c'est-à-dire que son langage est plutôt celui de la poésie que celui de la conversation. Plus elles suggèrent, plus le film auquel elles appartiennent est artistique. Les making-of servent en quelque sorte à nous faire réfléchir sur ces relations non univoques d'images suggestives avec d'autres images dans le temps et dans l'espace. L'auteur du film a eu une intention précise, de transmettre son message particulier, à travers ses choix esthétiques et thématiques, les techniques et les figures de style utilisées pour obtenir un tel effet, la manière de structurer le récit de son film, etc. Toutes ces intentions et leurs conséquences ne sont pas nécessairement, voire pas du tout, les mêmes chez l'auteur du making-of lorsqu'il décortiquait le processus créateur de ce premier. Ce rapport entre les deux auteurs n'est pas si visible, ou sensible, entre un hypofilm quelconque et son making-of

idéaltypique ; il l'est dans le cas où le making-of a effectivement un auteur, c'est-à-dire, lorsqu'il est artistique.

Ces constats peuvent ouvrir des pistes à l'approfondissement d'autres recherches, telles que sur l'homme et la relation qu'il établit, ou essaie d'établir, avec la réalité ou la construction d'une réalité dans son imaginaire, sur le rapport entre la littérature et sa reconstruction par le cinéma, c'est-à-dire, des adaptations, ou sur le rapport entre la représentation de la réalité dans les arts plastiques et graphiques et son correspondant dans le cinéma, et dans les deux cas quelle contribution un making-of peut offrir pour approfondir cette réflexion. Le cinéma étant un art ainsi qu'une industrie, un pont entre le visuel et le littéraire, images en mouvement, et le making-of étant un discours essentiellement métasémiotique sur le cinéma, les possibilités thématiques et d'approches théoriques et méthodologiques dans ce domaine nous semblent innombrables. Nous en avons la plus grande conviction que cette ligne de recherche ne fait que commencer.

D'autres thèmes plus ou moins connectés à notre approche peuvent également être très riches en possibilités, telles que le niveau de « réalisme » d'un discours du genre making-of, la présence de plus en plus marquante de la « réalité » dans les médias, le développement que le making-of a suivi à ce jour et quelles perspectives s'y présentent pour l'avenir, selon le développement d'autres médias, la technologie, les relations humaines, etc.

C'est avec toutes ces questions, ces réflexions et ces quelques réponses dans l'esprit que nous désirons clore le présent chapitre de notre mémoire, ainsi que le mémoire dans son ensemble. Tel que notre objet lui-même, le présent travail a été le résultat d'une combinaison de divers éléments et approches, de sources et natures les plus diverses, ramassés et structurés ensemble de la manière la plus rationnelle et logique que nous avons conçue comme possible, selon notre connaissance académique, mais aussi et surtout, suivant notre intuition et notre goût personnel.

## CONCLUSION

Par le présent travail nous nous sommes proposée d'analyser et de caractériser les making-of artistiques et ainsi les distinguer des exemplaires conventionnels, ou bien de l'idéaltype de ce sous-genre de documentaire. Nous sommes partie du principe qu'il y en a qui peuvent être considérés comme tels : ils sont nettement différents de la majorité, ainsi que les uns des autres. Toutefois, nous avons l'intuition que ces documentaires avaient quelque chose en commun entre eux, et que ce dénominateur commun devrait être l'art, et nous croyions que notre analyse devrait le démontrer.

Le making-of étant en général un produit de marketing destiné à faire la diffusion d'un film ou d'autres spectacles auprès du public, et la captation de ses images et sons étant faite de manière improvisée, voire illicite auparavant, il n'est pas toujours pris au sérieux chez les critiques et les académiques. Très peu d'attention y a été accordée jusqu'à date, et nous le regrettons. Malgré le fait que la découverte des mystères et des secrets de la fabrication d'un film soit devenue de plus en plus banale, faite sans assez de poésie et de créativité, nous croyons que les coulisses de la production d'un film mérite d'être le sujet d'un documentaire d'auteur autant que n'importe quel autre, puis que le fait que quantité d'exemplaires se penchent sur ce même sujet sans briser des canons dictés par le marché de consommation n'est pas nécessairement signe d'un manque de qualité totalement généralisé. C'est dans le but de contribuer à ce que cette souplesse soit de plus en plus répandue que nous avons entrepris le projet du présent travail. Bien que la plupart des making-of suivent une formule assez rigide, très didactique et que les nouveautés qu'ils peuvent présenter aux spectateurs soient plutôt de nature technique qu'en termes de ruptures langagières, il y en a qui ont un très haut niveau de qualité informationnelle. Nous ne nous attaquerons pas à ces derniers, nous ne les jugeons pas et surtout ne les condamnons pas, ce n'est pas notre but dans ce mémoire. Ce que nous cherchons à faire, c'est de signaler le fait que, parmi une variété et une quantité de plus en plus importante de productions de cette nature, il peut y en avoir qui survivront à la période de lancement de leurs hypofilms, qui auront une vie propre et qui



pourront se prêter à d'autres analyses scientifiques à part la notre. C'est à eux que nous nous sommes consacrée.

Le premier défi auquel nous avons dû faire face dans notre parcours, alors, c'était la limitation (ou plutôt l'inexistence) de sources bibliographiques spécifiques sur le sujet, assez approfondies et fiables, sur lesquelles baser notre analyse. Nous avons donc dû suivre une démarche inductive. Premièrement nous avons visionné la plus grande quantité de making-of que nous avons pu voir pour en formuler une définition heuristique et également pouvoir décrire les caractéristiques qui marqueraient le discours de son idéaltype. Les approches théoriques qui nous avons prises sont également le résultat d'une tapisserie de théories qui touchent le sujet d'un angle ou d'un autre et que nous avons cousues ensemble.

Nous avons suivi, entre autres, les réflexions de Jean Mitry dans son *Esthétique et psychologie du cinéma* (1965), où il définit un discours cinématographique artistique comme ayant un auteur, pas nécessairement le réalisateur, mais celui qui a le plus participé à sa conception (la mise en scène, la rédaction et le découpage du scénario et la production étant les parties les plus importantes), dont la subjectivité est très présente dans tous les éléments et concepts impliqués dans l'image photographique (cadre, champs, intensité d'éclairage, jeu d'ombres et de lumières, ouverture du diaphragme, quantité de lumière, emploi de la pellicule, choix d'objectives, noir et blanc ou couleurs, textures, volumes, etc.), ce qui crée des possibilités d'interprétation et de références chez le spectateur et lui permet de faire recours à son encyclopédie personnelle (Klinkenberg, Jean-Marie. 1996, p. 108). Un discours artistique a également un langage, non univoque comme le langage verbal, mais une relation dialectique d'images et de mouvement, qui *présente* la réalité, il ne le *représente* pas.

Nous avons également suivie l'approche proposée par Roman Jakobson (1963) dans ses *Essais de linguistique générale* où il défend que l'objet de la **poétique**, c'est l'art dans un discours. De Jakobson nous avons également pris le schéma de la communication et les fonctions du langage, liées à chacun des éléments constitutifs de schéma. Les fonctions qui nous intéressent plus particulièrement dans notre analyse sont la fonction poétique, la fonction référentielle, la conative et la métasémiotique (cette dernière une adaptation plus englobante

de la fonction métalinguistique, proposée par Jean-Marie Klinkenberg dans son *Précis de sémiotique générale*, de 1996). Étant un discours cinématographique sur un autre discours de cette même nature, le making-of par définition serait un discours où la fonction métasémiotique est toujours présente. Au sujet de la fonction conative, nous l'employons non pas dans le sens de discours de persuasion, mais tel que proposé par Klinkenberg également, en tant que possibilité du destinataire d'accroître sa connaissance sur un sujet déterminé, l'épistéphilie dont parle Bill Nichols dans son *Introduction du Documentary* (2001). Il s'agit d'un désir et d'un plaisir de savoir, ou d'apprendre, qui distinguerait le spectateur de documentaires de celui des films de fiction.

De ce dernier auteur, nous avons pris non seulement le concept d'épistéphilie, mais aussi la théorie générale sur le genre cinématographique du documentaire, puisque le making-of en est une sous-division. Ce que les documentaires présentent de plus distinct du genre de la fiction, c'est le fait de montrer une certaine vérité, donc de compter sur l'indexicalité de ses images et sons, et ainsi que d'établir un rapport entre l'auteur de son discours, c'est-à-dire le documentariste, le sujet duquel il s'agit, et le public auquel ce discours s'adresse. Ce rapport détermine dans quel mode du documentaire le film en question va appartenir. Il y en a six : le poétique, l'expositoire, l'observationnel, le participatif, le réflexif et le performatif. Leurs noms les décrivent assez bien. Dans le cadre de notre analyse, le mode poétique est le plus important, étant le prédominant parmi les exemplaires artistiques. L'idéaltype serait plutôt dans les modes expositoire et/ou observationnel. Certains exemplaires moins conventionnels peuvent présenter des marques d'autres modes. Chaque mode semble être directement lié à une fonction du langage telles que proposées par Jakobson : le mode poétique à la fonction poétique, évidemment, le mode observationnel à la fonction conative, l'observationnel à la référentielle, puis le réflexif à la métasémiotique.

Outre le fait d'être un documentaire, un making-of est également un récit. En tant que tel, ce récit présente des personnages dans un temps diégétique, un temps narratif, un (des) conflit(s), des prédicats transformés, une évaluation finale, tout ce dans une unité spatiotemporelle, d'action, etc. Tous ces éléments sont développés par Philippe Sohet dans son *Les images du récit* (2007), pris de la théorie de Jean-Michel Adam. Nous avons choisi

son approche parce qu'elle touche non seulement aux récits littéraires mais aussi et surtout aux visuels, ce qui nous convenait parfaitement avec notre corpus. Le conflit d'un making-of peut être plus ou moins intense, tout dépendamment, entre autres raisons, de la profondeur avec laquelle la production du film est décortiquée, du caractère plus ou moins commercial du making-of (s'il est fort commercial, il n'aura pas trop d'intérêt à ce que les détails les plus gênants de la production, s'il y en a, soient appris par le public), des défis qui se sont imposés sur l'équipe de production, par la volonté de quelqu'un et/ou par des circonstances hors contrôle. Quoi qu'il en soit, nous tenons à ce que le making-of constitue un récit dont la transformation est toujours celle de la non-existence du film à son existence.

Un making-of est également un discours, par conséquent sujet à des règles rhétoriques. Cette constatation nous a permis d'aller chercher des éléments de la rhétorique classique pour approfondir et enrichir notre analyse. Tout d'abord, un making-of peut présenter des figures de style, littéraires ainsi qu'audiovisuelles. Les figures les plus courantes dans un discours audiovisuel quelconque, et le making-of n'en est pas une exception, ce sont l'ellipse et la métonymie. Elles servent surtout à faire des adaptations spatiotemporelles, des sauts d'un moment à un autre, pour éviter de montrer des bouts inutiles de la diégèse dans la narration, et à localiser les éléments de la diégèse lorsqu'il y a un changement de lieu. Néanmoins, les making-of artistiques présentent une variété et une richesse beaucoup plus importante de figures rhétoriques. Ils peuvent suivre un texte de narration très riche, par exemple, avec quantité de figures littéraires, ainsi que présenter des jeux d'images qui sortent de l'ordinaire et brisent des règles du discours conventionnel.

En termes de la rhétorique classique également, un making-of doit appartenir à un **style**, le **simple**, basé sur le *logos*, ou l'**élevé**, basé sur le *éthos*. Dans le premier cas, la fonction du langage prédominante est la référentielle, ce que nous constatons dans la majorité des making-of, les exemplaires typiques. Dans le deuxième, c'est la fonction expressive qui prévaut. C'est le cas des making-of d'auteur, des exemplaires artistiques. Quant au **genre** rhétorique, un discours peut être judiciaire, délibératif ou épideictique. Les making-of typiques sont plutôt du genre **délibératif**, c'est-à-dire basé sur une action, qui sert d'exemple, qui a une utilité dans un temps future; tandis que les making-of artistiques n'ont pas souvent de genre

très bien défini. Lorsqu'il en ont un, c'est plutôt **l'épidictique**, basé sur le concept de beau, un éloge ou une critique. La plupart du temps l'objet de cet éloge, c'est le réalisateur de l'hypofilm. Les making-of conventionnels peuvent adopter le même genre par fois.

En ce qui concerne l'édification d'un discours, autrement dit les stratégies de composition de ses **parties**, la rhétorique classique en prévoit quatre : l'*inventio* (la quête de preuves ou d'arguments pour convaincre son interlocuteur), la *dispositio* (la phase où les éléments de l'*inventio* sont ordonnés, suivant des règles préétablies), l'*elocutio* (la phase où le style personnel de l'auteur du discours va apparaître, entre autres par son emploi de figures rhétoriques) et l'*actio* (le discours matérialisé). Bien que ces parties se réfèrent à l'art judiciaire de la Grèce antienne, ces concepts peuvent être bien être adaptés aux discours d'autres cultures et d'autres temps. Un making-of, par exemple, peut présenter comme parties principales l'*inventio* et la *dispositio*, s'il est un discours conventionnel, mais l'*elocutio*, s'il est un exemplaire artistique.

Avant de clore le chapitre sur les approches théoriques et méthodologiques de notre mémoire, nous avons eu recours à deux auteurs, un en théorie du cinéma et l'autre en sémiotique, pour établir une nomenclature standard de termes techniques du domaine du cinéma que nous allions employer au courant de notre analyse : Jean Mitry (1965) et Catherine Saouter (1998), respectivement.

Tout cela étant dit, nous avons initié l'analyse proprement dite. Le premier making-of artistique auquel nous nous sommes attaquée, c'était *The Wild Bunch: An Album in Montage* (34 minutes, 1996), de Paul Seydor, sur *La horde sauvage* (1969), de Sam Peckinpah. Contrairement à la vaste majorité de documentaires sur la production d'un film, ce making-of fut en nomination à l'Oscar du meilleur documentaire court métrage à l'année de son lancement. De part ce fait, nous savons déjà qu'il s'agit d'un making-of qui sort de l'ordinaire. Il a clairement un auteur, Paul Seydor, qui signe le scénario, la production et le montage, à part le fait d'en être le réalisateur. Outre le fait d'avoir une expérience comme monteur, Seydor est un historien du cinéma et un expert dans l'œuvre de Peckinpah, ayant même écrit un ouvrage de référence sur lui, *Peckinpah: The Western Films*, publié en 1980 et

republié en 1997, comme *Peckinpah: The Western Films – A Reconsideration*. Lorsque 73 minutes de film noir et blanc, muet, de mauvaise qualité technique sur le tournage de *La horde sauvage* furent trouvées dans les voûtes des studios Warner en 1995, Paul Seydor eut un rôle essentiel pour que ce matériel ne soit pas détruit, puis que quelque chose d'utile pour la mémoire de Sam Peckinpah en soit fait. Le résultat, c'est *The Wild Bunch: An Album in Montage*.

Le matériel de base étant très limité en termes technique et de contenu (il ne montre que trois jours de tournage), presque deux décennies étant passées depuis le lancement de l'hypofilm et plusieurs de ses participants étant déjà disparus lorsque Paul Seydor réalise son documentaire, il a dû faire preuve de beaucoup de créativité et de connaissances sur le film et son réalisateur, ainsi que sur le langage cinématographique et les ressources techniques du domaine, pour donner à ce contenu une forme esthétiquement attirante, narrativement intéressante et sémiotiquement riche. Ses expériences comme écrivain et comme monteur lui ont permis de trouver des solutions à des problèmes assez complexes, d'enrichir son documentaire avec des figures de style visuelles ainsi que littéraires, par exemple, ou de se servir de mouvements subtils de caméra pour donner une sensation dynamique à des images statiques, entre autres.

Ce que *The Wild Bunch: An Album in Montage* présente de plus créatif par rapport à l'idéaltype de making-of, néanmoins, c'est sa stratégie de construction de personnages. Leurs témoignages sont presque toujours basés sur des textes écrits, extraits de livres sur le film et sur Peckinpah, lus par des acteurs peu connus (à l'exception de Ed Harris, qui fait la voix de Sam Peckinpah), qui interprètent leur rôles dans le documentaire. Le plus intéressant encore, c'est que leurs voix ne ressemblent pas celles qu'ils sont sensés remplacer, ce qui brise sensiblement l'indexicalité auditive du discours et la frontière entre l'énoncé et l'énonciation. Il y a d'autres témoignages dans ce making-of qui furent enregistrés par les acteurs eux-mêmes à l'époque du lancement de l'hypofilm; le contraste entre ces deux types de témoignage crée davantage un anachronisme dans ce documentaire.

Tel que les making-of conventionnels, dans *The Wild Bunch: An Album in Montage* il y a un narrateur. Sa voix grave et précise ressemble à celles qui narrent les making-of typiques, mais elle se prononce avec un accent britannique, ce qui, dans un documentaire nord-américain sur un film nord-américain des plus typiques – c'est-à-dire un classique du *western* – d'un cinéaste nord-américain spécialisé dans ce genre, résonne étrange. Cet accent n'est pas le produit du hasard : c'est la voix du coproducteur de l'hyperfilm, Nick Redman. Il a pu avoir fait cette narration pour une question d'économie budgétaire, mais nous croyons plutôt qu'il s'agit d'une allusion à la phase de la carrière de Peckinpah où il a travaillé en Grande Bretagne, lorsqu'il s'est battu contre les exécutifs des studios d'Hollywood. L'allusion n'est qu'une parmi plusieurs figures de style rhétoriques présentes dans le discours de ce documentaire. Encore en termes rhétoriques, *The Wild Bunch: An Album in Montage* appartient clairement au genre épideictique : il s'agit d'un éloge à Sam Peckinpah, dont le génie créateur était assez grand pour que sa personnalité difficile ne réussisse pas à faire oublier.

Le deuxième making-of artistique que nous avons analysé, c'était *Burden of Dreams* (95 minutes, 1982), de Les Blank, sur *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog. Les Blank était non seulement un ami de Herzog, mais aussi un documentariste expérimenté, ayant fait des documentaires sur divers sujets, notamment le genre musical du blues et la culture du Sud des États-Unis, sa région natale. Sa manière de traiter ses sujets avait toute de suite attiré l'attention de Herzog, puis l'admiration fut réciproque. C'est dans ces circonstances que Herzog confia à Les Blank la réalisation d'un documentaire sur la production d'un de ses films les plus complexes, réputé depuis lors et jusqu'à nos jours comme un des films les plus compliqués à faire dans l'histoire du cinéma. Dans *Burden of Dreams* Les Blank dessine un portrait assez objectif de Herzog (contrairement à ce que fait Paul Seydor envers Sam Peckinpah dans *The Wild Bunch: An Album in Montage*), malgré qu'il y exprime beaucoup de ses sentiments, ses angoisses et frustrations, toutes résultats de l'ampleur et de la profondeur de ses rêves, peut-être trop *lourd* à porter. C'est de là que vient le titre du documentaire.

La plus grande richesse de *Burden of Dreams* semble être la beauté esthétique de ses images (et quelques sons), montrées parfois de façon apparemment anodine. Ces images ne contribuent pas nécessairement au développement narratif du documentaire, elles ne font pas toujours partie de l'hypofilm non plus, mais elles servent à contextualiser l'action du making-of, puis d'une certaine manière à donner à son discours un caractère davantage ethnographique, profitant du fait que le lieu du tournage est un des paysages les plus complexes au monde : la forêt amazonienne.

Puisque la raison d'être de l'hypofilm est étroitement liée à l'indexicalité de ses images, c'est-à-dire, que Werner Herzog était prêt à tout pour que son film soit tourné sans effets spéciaux, dans des environnements et des conditions climatiques simulés, toutes les conséquences qui en découlent enrichissent la diégèse du tournage de faits extraordinaires. Cette richesse contribue également à faire de ce making-of un discours hors commun.

Le troisième et dernier making-of artistique que nous avons analysé, c'était *The Making of Fanny and Alexander* (110 minutes, 1986), d'Ingmar Bergman, sur son film homonyme de 1982. C'est assez rare qu'un cinéaste fasse un documentaire sur un de ses films de fiction, mais, dans le cas de Bergman, il non seulement avait une expérience dans le genre du documentaire, qui lui permettait de plonger dans ce genre sans trop de soucis, mais il avait aussi des motivations personnelles pour s'impliquer dans un projet de cette nature : ce fut son dernier long métrage pour le cinéma, après des longues années en exil volontaire en Allemagne, suite à des fausses accusations de crime d'évasion fiscale qui lui furent imposées par les autorités suédoises. Étant un cinéaste dont le style dans son œuvre fictionnelle était reconnu comme non conventionnel et très créatif, Bergman a imprimé ce même style à son documentaire. Différemment des deux autres making-of artistiques analysés dans ce mémoire, où un trait ou deux se démarque(nt) dans l'ensemble, *The Making of Fanny and Alexander* en a plusieurs, aucun plus reconnaissable que les autres.

Tout d'abord, il n'y a pas de sons extra-diégétiques dans ce documentaire. Qu'il soit une bande sonore musicale, ou de la narration, ou d'autres sources sonores : tout ce que le spectateur entend dans ce making-of était enregistré au plateau de tournage de *Fanny et*



*Alexander*. Ce qu'il y a par fois, c'est une superposition de sons, appartenant à une séquence, mais qui commencent avant que les images apparaissent, lorsqu'un texte de commentaire de Bergman l'introduit. Si non, il peut y avoir du silence pendant que ces textes des commentaires sont en cadre, ce qui ressemble à l'esthétique du cinéma muet. Le cinéaste disait effectivement que cette période était une grande source d'inspiration pour lui.

Un deuxième élément très distinct dans *The Making of Fanny and Alexander* par rapport à l'idéaltype de making-of, c'est son rythme. Il est très irrégulier, et nous rappelle considérablement les films de fiction de Bergman. Les images peuvent être montées de manière très dynamique, avec beaucoup de *cuts*, ou en plans divers (de gros plans jusqu'à de plans de grand ensemble), sur des motifs qui se déplacent en plus ou moins de vitesse, etc. Ou encore, la caméra peut rester immobile pendant de longs moments, à suivre un motif assez statique également, puis ces séquences sont gardées intactes par Bergman dans le montage (qu'il signe également, à part le scénario et la mise en scène du documentaire). La plus étonnante des caractéristiques de ce making-of, néanmoins, c'est l'usage que Bergman fait de la répétition : elle peut être très entrecoupée et dynamique – comme dans une séquence où Bergman veut montrer les multiples prises de vue faites avec la caméra en mouvement – ou imprimer une lenteur quasi insupportable au rythme du film. Un exemple de ce dernier cas, c'est une séquence avec Gunnar Bjornstrand, l'acteur avec lequel Bergman a le plus travaillé dans sa carrière, qui joue un rôle minime dans *Fanny et Alexander*, à l'époque du tournage âgé de 72 ans. Il est assis sur une petite échelle, habillé en clown, tenant un parapluie ouvert sur sa tête, où il y a une chandelle allumée, et il doit chanter une chanson. Dans presque tout le documentaire, c'est Bergman qui joue le rôle principal : il est en premier plan, la voix est entendue partout, à donner des instructions ; même s'il est hors cadre, sa présence est très forte dans la diégèse. Dans cette séquence avec Bjornstrand, par contre, Bergman lui cède la place d'honneur. Dans la version cinématographique de *Fanny et Alexander*, cette séquence ne figure même pas, elle a été préservée seulement dans la version télévisée, de 312 minutes. Or, dans le making-of, c'est la séquence la plus longue, qui dure presque 19 minutes, dans lesquelles Bjornstrand répète presque la même action un sans nombre de fois, jusqu'à ce que Bergman en soit satisfait. Il ne l'épargne pas, malgré son âge et ses conditions de santé, puis son niveau d'exigence semble être satisfait. La présence si

envahissante de Gunnar Bjornstrand dans *The Making of Fanny and Alexander* semble être une manière que Bergman a trouvé pour rendre hommage à cet acteur si dédié à son travail, avec qui il a tant travaillé.

La texture des images dans ce making-of est très distincte de celle de l'idéaltype. C'est parce que la direction de photographie est la même de l'hypofilm, c'est-à-dire, signée par Sven Nikvist, vu comme un des meilleurs directeurs de photographie de tous les temps. Tel qu'affirmé par Bergman dans un des commentaires du film, il est capable d'atteindre le maximum d'effet avec le minimum de lumière, puis ses images semblent être très simples et naturelles, sombres et granulées. Cette caractéristique, à part le fait d'imprimer au documentaire la touche personnelle de son auteur, Ingmar Bergman, qui choisi Nykvist pour travailler dans ses films, garanti également l'indexicalité des images de ce making-of. Celui qui les a captées n'est pas Nikvist, mais Arne Carlsson, photographe de plateau habituel de Bergman, qui signe la direction de photographie du deuxième documentaire du cinéaste, *Farodokument 1979*. Après avoir travaillé autant avec ces deux professionnels de talent indéniable, Carlsson a sûrement dû être profondément influencé par eux.

En tant que récit, *The Making of Fanny and Alexander* ne fait pas de concession à son spectateur, c'est-à-dire, Bergman ne semble pas vouloir y raconter l'histoire de *Fanny et Alexander*. Tout au contraire, son but est de suivre la chronologie du tournage telle quelle, ce qui ne suit pas du tout le temps narratif de l'hypofilm. Que le spectateur ait vu le film ou pas, ou qu'il infère ou pas le récit de *Fanny et Alexander* à partir du documentaire, cela n'a pas d'importance, car *The Making of Fanny and Alexander* en est un discours indépendant, avec une vie propre. Dans tout cela, ce making-of se distingue sensiblement de l'idéaltype.

Nous avons beau continuer à décrire les caractéristiques non seulement de *The Making of Fanny and Alexander* (il en a encore à perdre de vue), mais aussi de chacun des making-of artistiques que nous avons analysés dans le présent travail, nous n'arriverons pas à les épuiser. Toutes ces caractéristiques auraient pu nous permettre d'atteindre une description homogène du making-of artistique, tel que nous l'avons fait avec l'idéaltype, mais tout ce que nous pouvons affirmer que ces trois documentaires présentent en commun, c'est le fait qu'ils

ont tous un auteur très clairement identifiable, dont la touche personnelle se fait très présente dans leur discours, qu'ils appartiennent au mode poétique du documentaire, que la fonction du langage prédominante est également la poétique, que leur partie rhétorique la plus importante est l'élocutio, et que tous les trois brisent des règles et de conventions de leur genre. Ce qui caractérise un discours artistique, c'est justement tout cela, ce qui ne leur permet pas d'être classifiable de manière homogène. Tout au contraire, ils présentent et représentent ce que l'artiste a voulu exprimer, de la façon dont il a voulu l'exprimer. C'est la conclusion à laquelle nous sommes arrivée dans notre analyse comparée des trois making-of artistiques. Étant tous les trois des documentaires d'auteur, et chaque auteur étant un individu très différent des autres auteurs dans notre corpus, il est naturel que leurs documentaires soient également distincts les uns des autres, chacun présentant une richesse particulière, ni plus ni moins importante que celle des autres.

Notre analyse des making-of artistiques nous a permis également de réfléchir sur le making-of idéaltypique, de chercher à trouver dans quel aspect il est conditionné si différemment de son congénère artistique pour s'en distinguer si radicalement. Nous avons conclu que le public cible et la nature de la production de l'hypofilm, le but et le médium de lancement du making-of ainsi que le décalage temporel qui sépare le lancement de l'hypofilm du lancement de l'hyperfilm sont tous des facteurs qui exercent une influence sur les caractéristiques discursives de ce dernier.

L'étude du making-of en général peut apporter une contribution à notre compréhension du langage cinématographique également, en attirant notre attention sur le fait que ce sous genre de documentaire nous montre de quelle manière le fait filmique, c'est-à-dire, l'image en mouvement, est conçue et fabriquée, selon les intentions de son auteur, quelle relation elle établit avec la réalité concrète qu'elle présente (ou lieu de représenter, comme le faisaient les arts plastique et graphique avant l'invention de la photographie), par rapport à d'autres images qui font partie du même film, à l'espace et au temps du récit dans lequel tous ces éléments s'insèrent et s'influencent mutuellement. Ces réflexions nous apportent quelques pistes vers d'autres possibilités de recherche dans le domaine, la plus intéressante à notre avis étant la construction de la réalité dans la littérature ou dans les arts plastiques et graphiques et

leur rapport avec le cinéma, et dans quelle mesure un making-of peut contribuer à approfondir notre connaissance à ce sujet.

C'est ainsi que nous avons clos notre mémoire. Nous sommes certaine que, malgré le problème de limitation de sources bibliographiques dont nous avons parlé au début de cette conclusion, ainsi qu'ailleurs dans le présent mémoire, nos choix d'approches théoriques ont été suffisamment pertinents, englobants et approfondis pour soutenir notre analyse et nous permettre d'atteindre notre but. Notre approche méthodologique, qui inclut une étape inductive suivi d'une étape plutôt déductive, nous a permis de saisir notre objet de d'analyse de manière plus complexe, dans ce qu'il représente pour le spectateur (consommateur) ainsi que pour le chercheur. Les deux approches ensemble donc nous ont été amplement suffisantes pour que nous atteignions l'objectif que nous nous sommes proposée d'atteindre, c'est-à-dire, répondre à la question : quelles sont les caractéristiques des making-of artistiques qui les distinguent de l'idéaltype de making-of?

Nous espérons que notre analyse et les conclusions auxquelles nous sommes arrivée dans le présent travail contribuent à faire comprendre davantage ce nouveau discours médiatique, que certains préjugés à son sujet soient surmontés, et qu'il soit de plus en plus vu comme un sous-genre de documentaire comme n'importe quel autre, où la créativité et l'art sont possibles. Nous souhaitons même que, peut-être un jour, une fois la mentalité changée chez les critiques et les académiques, le public ainsi que les producteurs de films voient les coulisses de la production d'un film comme un sujet potentiel pour un bon documentaire, tout simplement.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BORDWELL, David, et THOMPSON, Kristin. 2003. *Film Art – An Introduction*. New York : McGraw Hill, 7<sup>th</sup> ed.

BROWN, Tom. 2007. « 'The DVD of Attractions'? *The Lion King* and the Digital Theme Park ». *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 13, no 2.

CAMY, Gérard. 1987. *Sam Peckinpah – Un réalisateur dans le système hollywoodien des années soixante et soixante-dix*. Paris : L'Harmattan

COWIE, Peter. 1986. *Ingmar Bergman – Biographie critique*. Traduction de Mimi Perrin et Isabelle Perrin. Paris : Éditions Seghers.

GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil.

JAKOBSON, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris : Éditions de minuit.

KLINKENBERG, Jean-Marie. 1996. *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles : De Boeck-Wesmael.

MARTY, Joseph. 1991. *Ingmar Bergman – une poétique du désir*. Paris : Les éditions du cerf.

MITRY, Jean. 1990. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris : Éditions universitaires.

NICHOLS, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

PEIRCE, Charles Sanders. 2000. *Semiótica*. São Paulo : Perspectiva.

SAOUTER, Catherine. 1998. *Le langage visuel*. Montréal : XYZ.

SEYDOR, Paul. 1997. *Peckinpah: The Western Films – A Reconsideration*. Chicago : University of Illinois Press

SIMMONS, Garner. 1982. *Peckinpah: A Portrait in Montage*. Austin : University of Texas Press.

SOHET, Philippe. 2007. *Les images du récit*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

WEBER, Max. 1962. *Basic Concepts in Sociology*. Translated and with an Introduction by H. P. Secher. New York : The Citadel Press.

*Grand dictionnaire terminologique* de l'Office québécois de la langue française, version en ligne : [http://www.granddictionnaire.com/btml/fra/r\\_motclef/index800\\_1.asp](http://www.granddictionnaire.com/btml/fra/r_motclef/index800_1.asp)

*Wikipedia – L'encyclopédie libre* : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Making\\_of](http://fr.wikipedia.org/wiki/Making_of)

<http://de.geocities.com/geri160162/spwibu0y.htm>

« The Films of Sam Peckinpah » de Steve Mason :  
<http://www.geocities.com/Hollywood/Academy/1912/psint.html>

## FILMOGRAPHIE

(par ordre d'apparition dans le texte)

Le making-of de *Steamboat Willie* (États-Unis, 1928), de Walt Disney et Ub Iwerks (premier court métrage d'animation avec Mickey Mouse)

*What a Glorious Feeling – The Making of « Singin' in the Rain »* (États-Unis, 2002), de Peter Fitzgerald

*Hearts of Darkness: a Filmmaker's Apocalypse* (États-Unis, 1991), Fax Bahr et Georges Hickenlooper

*Apocalypse Now* (États-Unis, 1979), de Francis Ford Coppola

*The Making of Gone with the Wind* (États-Unis, 1988), de David Hinton, écrit par David Thompson

*La guerre des étoiles (Star Wars)*, 1977), de George Lucas

*The Making of Star Wars* (1977), de Robert Guenette

*The Office* : télésérie, création originale de Ricky Gervais et Stephen Merchant, lancée au Royaume Uni en 2001, ultérieurement recréée dans plusieurs pays

*The Wild Bunch: An Album in Montage* (États-Unis, 1996), de Paul Seydor

*Une année au front – les coulisses de « Un long dimanche de fiançailles »* (France, 2005), de Julien Lecat

*Burden of Dreams* (États-Unis, 1982), de Les Blank

*Fitzcarraldo* (Allemagne, 1982), de Werner Herzog



*Lost in La Mancha* (États-Unis, 2002), de Keith Fulton et Louis Pepe, making-of de *L'Homme qui tua Don Quixotte* (*The Man Who Killed Don Quixote*, inachevé), de Terry Gilliam

*@In the Mood for Love* (Hong Kong, 2000), de Wong Kar-Wai

*Court métrage sur le tournage*, making-of sans crédits, sur *La mauvaise éducation* (*La mala education*, Espagne, 2004), de Pedro Almodovar.

*Making of « Home Movie » - Les fantaisies d'Audrey Tautou*, de Liza Sullivan, making-of de *Le fabuleux destin d'Amélie Poulin* (France, 2001) de Jean-Pierre Jeunet

*Fanny et Alexander* (Suède, 1982), d'Ingmar Bergman

*The Making of Fanny and Alexander* (Suède, 1986), d'Ingmar Bergman

*Behind the Scenes with Goldfinger* (États- Unis, 1995), de John Cork

*James Bond: for Real* (Royaume Uni, 2006), de Rob Done, making-of de *Casino Royale* (Royaume Uni, 2006), de Martin Campbell

*La trilogie Les seigneurs des anneaux* (*The Lord of the Rings Trilogy*, Royaume Uni, 2002, 2003 et 2004), de Peter Jackson

*Making Life Beautiful* (États- Unis, 1999), de Shannon McIntosh, making-of de *La vita è bella* (Italie, 1998), de Roberto Benigni

*The Making of « The Motorcycle Diaries »* (États- Unis, 2004)

*E.T. The Extra-Terrestrial – The 20<sup>th</sup> Anniversary* (États- Unis, 2002), de Laurent Bouzereau

*Nippon Television Special*, making-of de *Le voyage de Chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, Japon, 2002), de Hayao Miyazake

*Empire of Dreams – The Story of the « Star Wars » Trilogy* (2004), d'Edith Becker et Kevin Burns

*The making-of of Inside Man* (États- Unis, 2006) : executive en charge de la production  
Colleen A. Benn, directeur de production Jonathan Gaines, Gerante de production Tara Copat

*The Hamsper Factor and Other Tales of Twelve Monkeys* (États- Unis, 1997), de Keith  
Fulton et Louis Pepe, making-of de *Twelve Monkeys* (États- Unis, 1996), de Terry Gilliam

*The Faces of Combat : The Cast from « Letters from Iwo Jima »* (États- Unis, 2007)

Le making-of de *Kagemusha, l'ombre du guerrier* (*Kagemusha*, Japon, 1980), d'Akira  
Kurosawa

*The Making of Gosford Park* (Royaume Uni, 2006), de Danny Miller

Les bonus du DVD de *Le peuple migrateur* (France, 2001), de Jacques Perrin

*The Making of Fahrenheit 451* (États- Unis, 2003), de Laurent Bouzereau

*The Making of Road to Perdition* (États- Unis, 2002), de Danny Miller

*Les triplettes de Belleville – Le making of* (France, 2002), de Véronique Martin

*Care of Magical Creatures* (Royaume Uni, 2004), making-of sur les animaux dans *Harry  
Potter and the Prisoner of Azkaban* (Royaume Uni, 2004), d'Alfonso Cuaron

Le making-of de *Rashomon* (Japon, 1950), d'Akira Kurosawa

*A Genuine Ticket to Ride* (États- Unis, 2006), making-of de *The Polar Express* (États- Unis,  
2004), de Robert Zemeckis

*An Epic at the Sea : The Making of Pirates of the Carabean – The Curse of the Black Pearl*  
(États- Unis, 2003)

*Batman – The Journey Begins* (États- Unis, 2005), sur *Batman Begins* (États- Unis, 2005), de  
Christopher Nolan

*Chantons sous la pluie* (États- Unis, 1952), de Stanley Donen et Gene Kelly

*Séraphin, un homme et son péché* (Canada, 2002), de Charles Binamé

*The Making of House of Flying Daggers* (Chine, Hong Kong, 2004)

*Inside « The Wrong Trousers »* (Royaume Uni, 2005), produit par Chris Bellinger, sur le court métrage d'animation homonyme de Nick Park (Royaume Uni, 1993)

*Introduction* (États- Unis, 2004) sur *The Kid* (États- Unis, 1928), de Charlie Chaplin

« Web documentaries » de *The Revenge of the Sith* (États- Unis, 2005), de George Lucas

La trilogie *Bourne* : *La mémoire dans la peau* (*Bourne Identity*, États- Unis, 2002, de Doug Liman), *La mort dans la peau* (*Bourne Supremacy*, 2004) et *La vengeance dans la peau* (*Bourne Ultimatum*, 2007), de Paul Greengrass

*The Possibility of Hope* (Royaume Uni, 2006), d'Alfonso Cuarón, et *Children of Men* *Commens by Slavoj Zizek* (Royaume Uni, 2006)

*La corde* (*Rope*, États- Unis, 1948), d'Alfred Hitchcock

*La horde sauvage* (*The Wild Bunch*, États- Unis, 1968), de Sam Peckinpah

*Major Dandee* (États- Unis, 1965), de Sam Peckinpah

*Convoy* (États- Unis, 1978), de Sam Peckinpah

*Chiens de paille* (*Straw Dogs*, Royaume Uni, 1971), de Sam Peckinpah

*L'Énigme de Kaspar Hauser* (Allemagne, 1974), de Werner Herzog

*Encounters at the End of the World* (États- Unis, 2007), de Werner Herzog

*Was ich bin, sind meine Filme* (*I am my Films*, Allemagne, 1979), de Erwin Keusch et Christian Weisenborn

*Straszek* (Allemagne, 1977), de Werner Herzog

*Aguirre, la colère de Dieu* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, Allemagne, 1972), de Werner Herzog

*Werner Herzog Eats His Shoe* (États- Unis, 1980), de Les Blank

*Gates of Heaven* (États- Unis, 1978), d' Errol Morris

*Les fraises sauvages* (*Smultronstället*, Suède, 1957) d'Ingmar Bergman

*L'œuf du serpent*, (*The Serpent's Egg*, Allemagne de l'Ouest, États-Unis, 1977) d'Ingmar Bergman

*Le septième sceau*, (*Det sjunde inseglet*, Suède, 1957) d'Ingmar Bergman

*Fårö-dokument 1969* (Suède, 1970), d'Ingmar Bergman

*Mon île Faro* (*Fårö-dokument 1979*, Suède, 1979), d'Ingmar Bergman

*À travers le miroir* (*Såsom i en spegel*, Suède, 1961), d'Ingmar Bergman

*A Bergman Tapestry* (États- Unis, 2004), de Johanna Schiller et Tara Young

*Il pleut sur notre amour* (Suède, 1946), d'Ingmar Bergman